7993

Die Aktionsart des Hauptspielers und der Nebenpersonen in den Sophokleischen Dramen

dargestellt

am Oidipus Tyrannos

von

Hermann Sigg
Dr. phil.
Professor an der Kantonsschule Solothurn.

Beilage zum Jahresbericht 1915/1916
der Kantonsschule Solothurn.

SOLOTHURN
Buch- und Verlagsdruckerei Vogt-Schild
1916.

PA
4417
S5

693824
3.2.59

Inhaltsübersicht.

	Seite
Vorbemerkung	V
Verzeichnis der wiederholt zitierten Literatur	VII—VIII
Einleitung	1— 6
Untersuchung	7— 96
Der Prologos V. 1—150	7— 12
I. Epeisodion V. 216—462	12— 26
II. Epeisodion V. 513—677	26— 41
II. Epeisodion V. 678—862	41— 53
III. Epeisodion V. 911—1085	54— 68
IV. Epeisodion V. 1110—1185	68— 77
Exodos V. 1223—1296	77— 81
Exodos V. 1297—1418	82— 88
Exodos V. 1419—1530	88— 96
Ergebnisse	97—143
Die Nebenpersonen	97—119
Der Hauptspieler	119—143
Schlussbetrachtungen	144—156
Gustav Freytags „Technik des Dramas“	144—147
Poetik des Aristoteles	147—150
Oedipusdramen anderer Dichter	151—152
Die übrigen Dramen des Sophokles	152—153
Abhängigkeit der Aktionsart von der Maske	153—156
Corrigenda	157
Übersetzungsanhang	159—173

Vorbemerkung.

Die griechischen und lateinischen Zitate sind mit wenigen Ausnahmen am Schlusse in einem Anhang in deutscher Übersetzung zusammengestellt. Die kleinen, fortlaufend numerierten Zahlenvermerke im Texte verweisen auf diesen Anhang. Die Zahlen im Texte in gewöhnlichem Drucke bezeichnen die Verse des Dramas.

Verzeichnis der wiederholt zitierten Literatur.

Ackermann, Friedrich. Das πιθανόν bei Sophokles. Ein Beitrag zur Kenntnis seiner Kunst. Diss. Erlangen. — Borna-Leipzig. Robert Noske. 1910. (Abgekürzt: Ackermann.)

Aristotelis de arte poetica liber. Recensuit Guilelmus Christ. Editio stereotypa. Lipsiæ in ædibus B. G. Teubneri MCMXIII. (Abgekürzt: Aristoteles.)

Ἀριστοτέλους περὶ ποιητικῆς. Aristoteles über die Dichtkunst. Griechisch und deutsch herausgegeben von Franz Susemihl. Leipzig. Wilhelm Engelmann. 1874. (Abgekürzt: Aristoteles v. Susemihl.)

Birt, Theodor. Kritik und Hermeneutik nebst Abriss des antiken Buchwesens. (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft von Iwan v. Müller, I. Bd., 3. Abtlg.) C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung München, 1913. (Abgekürzt: Birt.)

Bruhn, Ewald. Sophokles. Erklärt von F. W. Schneidewin und A. Nauck. 2. Bändchen: König Oedipus. 11. Aufl. besorgt von E. Bruhn. Berlin. Weidmann'sche Buchhandlung 1910. (Abgekürzt: Bruhn.)

Deckinger, Hermann. Die Darstellung der persönlichen Motive bei Aischylos und Sophokles. Leipzig. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung. Theodor Weicher 1911. (Abgekürzt: Deckinger.)

Freytag, Gustav. Die Technik des Dramas. Gesammelte Werke. 2. Aufl. 14. Bd. Leipzig. S. Hirzel. 1897.

Girard, Paul. De l'expression des masques dans les drames d'Eschyle. Revue des études grecques. t. VII (1894) p. 1—36, 337—372; t. VIII. (1895) p. 88–131. (Abgekürzt: Girard.)

Gomperz, Theodor. Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie. II. Bd., 3. Aufl. Leipzig. Veit & Comp. 1912. (Abgekürzt: Gomperz.)

Græber, Paulus. De poetarum Atticorum arte scænica quæstiones quinque. Diss. Gottingæ. Apud Dieterichium. MCMXI. (Abgekürzt: Græber.)

Haussleiter, Friedrich. Über Fragen der Sittlichkeit bei Sophokles und Euripides. Diss. Erlangen. E. Th. Jacob 1908. (Abgekürzt: Haussleiter.)

Heim, Walther. Die Königsgestalten bei den griechischen Tragikern. Diss. Erlangen, E. Th. Jacob 1904. (Abgekürzt: Heim.)

Hense, Otto. Die Modificirung der Maske in der griechischen Tragödie. Festschrift der Albrecht-Ludwigs-Universität in Freiburg zum fünfzigjährigen Regierungs-Jubiläum seiner königlichen Hoheit des Grossherzogs Friedrich. S. 207—236. Freiburg i. Br. C. A. Wagners Universitätsbuchdruckerei. 1902. (Abgekürzt: Hense.)

Huemer Camillo. Die Genesis des Entschlusses in den Tragödien des Euripides und Sophokles oder über den objektiven Charakter der griechischen Tragödie. Leipzig, Gustav Fock. 1889. (Abgekürzt: Huemer.)

Kaffenberger, Heinrich. Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie. Diss. Giessen. — Darmstadt. K. F. Bender. 1911. (Abgekürzt: Kaffenberger.)

Kühnl, Franz. Darstellung und Maskenverwendung im altgriechischen Trauerspiele. 38. Jahresbericht des k. k. Staatsgymnasiums in Reichenberg. Selbstverlag des Staatsgymnasiums. Reichenberg, 1910. (Abgekürzt: Kühnl.)

Listmann, G. F. Karl. Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie Diss. Giessen. — Darmstadt. C F. Winter'sche Buchdruckerei. 1910. (Abgekürzt: Listmann.)

Mayerhoefer, Franz. Über die Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien. Diss. Erlangen. E. Th. Jacob, 1908. (Abgekürzt: Mayerhoefer.)

Müller, Adolf. Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles. 2. Aufl. Paderborn. Ferdinand Schöningh. 1913. (Abgekürzt: Müller.)

Petersen, Eugen. Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst. Bonn. Friedrich Cohen. 1915.

Rahm, August. Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles (und Euripides). Diss. Erlangen. — Sondershausen. Fr. Aug. Eupel. 1907. (Abgekürzt: Rahm.)

Robert, Carl. Oidipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum. 2 Bände. Berlin. Weidmann'sche Buchhandlung. 1915. (Abgekürzt: Robert. — Die Seitenzahlen beziehen sich auf den I. Band.)

Rohde, Erwin. Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. 2. Bd. 3. Aufl. Tübingen und Leipzig. J. C. B. Mohr. 1903. Abgekürzt: Rohde.)

Scholia in Sophoclis tragoedias vetera. E codice Laurentiano denuo collato edidit ... Petrus N. Papageorgius. Lipsiæ in ædibus B. G. Teubneri. MDCCCLXXXVIII. (Abgekürzt: Schol., sch.).

Schopenhauer, Arthur. Die Welt als Wille und Vorstellung. 37. Kapitel. Zur Ästhetik der Dichkunst. II. Band., S. 508 ff. Leipzig. Philipp Reclam jun. (Abgekürzt: Schopenhauer.)

Sudhaus, Siegfried. König Oedipus' Schuld. Rede beim Antritt des Rektorats der königlichen Christian-Albrechts-Universität am 5. März. Kiel 1912. Kommissionsverlag Lipsius und Tischer. (Abgekürzt: Sudhaus.)

Veil, Heinrich. Zur Frage der tragischen Schuld in Sophokles' König Oedipus und Antigone. Beilage zum Jahresbericht des Protestantischen Gymnasiums zu Strassburg i. Els. 1913. (Abgekürzt: Veil.)

v. Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich. Griechische Tragödien übersetzt von U. v. W. I. Sophokles Oedipus. 7. Aufl. Berlin. Weidmann'sche Buchhandlung. (Abgekürzt: Wilamowitz, Oedipus.)

v. Wilamowitz-Moellendorf, Ulrich. Excurse zum Oedipus des Sophokles. Hermes XXXIV (1899) S. 55 ff. (Abgekürzt: Wilamowitz, Excurse.)

v. Wilamowitz-Moellendorf, Tycho. Beobachtungen zur dramatischen Technik des Sophokles. Diss. Freiburg i. Br. Berlin. G. Bernstein (1912). (Abgekürzt: Tycho v. Wilamowitz.)

Im Text folge ich der angeführten Ausgabe von Ewald Bruhn.

Einleitung.

Im griechischen Drama fallen dem modernen Leser Unterschiede gegenüber den neueren Tragödien auf, die nicht nur in der äussern Form liegen, sondern tief im Wesen der auf der Bühne handelnden Personen begründet sind. *Schopenhauer**) setzt gemäss seiner ganzen Lehre auseinander, dass wir beim Anblick des Trauerspieles, das die schreckliche Seite des Lebens, den Jammer der Menschheit vorführt, uns aufgefordert fühlen, unseren Willen vom Leben abzuwenden, es nicht mehr zu wollen. „Was allem Tragischen, in welcher Gestalt es auch auftrete, den eigentümlichen Schwung zur Erhebung gibt, ist das Aufgehen der Erkenntnis, dass die Welt, das Leben, kein wahres Genügen gewähren könne, mithin unserer Anhänglichkeit nicht wert sei: darin besteht der tragische Geist: er leitet demnach zur Resignation hin." Dann kommt Schopenhauer auf das griechische Trauerspiel im besonderen zu sprechen und fährt fort: „Ich räume ein, dass im Trauerspiel der Alten dieser Geist der Resignation selten direkt hervortritt und ausgesprochen wird. Oedipus Koloneus stirbt zwar resigniert und willig; doch tröstet ihn die Rache an seinem Vaterland . . . . . Kassandra, im Agamemnon des grossen Aeschylos, stirbt willig, ἀρκείτω βίος (1306); aber auch sie tröstet der Gedanke an Rache. Herkules, in den Trachinierinnen, gibt der Notwendigkeit nach, stirbt gelassen, aber nicht resigniert. Ebenso der Hippolytos des Euripides . . . . . Hippolytos also, wie fast alle tragischen Helden der Alten, zeigt Ergebung in das unabwendbare Schicksal und den unbiegsamen Willen der Götter, aber kein Aufgeben des Willens zum Leben selbst. Wie der stoische Gleichmut von der christlichen Resignation sich von Grund aus dadurch unterscheidet, dass er nur gelassenes Ertragen und gefasstes Erwarten der unabänderlich notwendigen Übel lehrt, das Christentum aber Entsagung, Aufgeben des Wollens; ebenso zeigen die tragischen Helden der Alten standhaftes Unterwerfen unter die unausweichbaren Schläge des Schicksals, das Christliche Trauerspiel dagegen Aufgeben des ganzen Willens

*) Ergänzungen zum 3. Buch der „Welt als Wille und Vorstellung", 37. Kapitel „Zur Ästhetik der Dichtkunst" Reclamausgabe, Bd. II S. 508 ff.

zum Leben, freudiges Verlassen der Welt, im Bewusstsein ihrer Wertlosigkeit und Nichtigkeit. — Aber ich bin auch ganz der Meinung, dass das Trauerspiel der Neuern höher steht, als das der Alten."

Diese Einschätzung ist dem griechischen Drama durch *Schopenhauer* zu teil geworden, weil er darin die grosse Willenswendung, die Wendung des Willens zum Leben, vermisste. Es fehlen denn auch in vielen Dramen der Griechen den auftretenden Personen die Vorbedingungen für diese Wendung des Willens, nämlich die Zugänglichkeit für äussere Einflüsse und der Zweifel an der Richtigkeit des eigenen Verhaltens und Handelns, überhaupt die seelischen Konflikte. So sagt *Hermann Deckinger**) über die Dramen des Sophokles: „Die Personen sind meist sehr spontan veranlagt, fremden Einflüssen nur schwer zugänglich; es hängt dies zusammen mit dem Verhältnis von Götterwillen zu menschlichem Willen (cf. Rohde, Psyche II, 234), wodurch alles Tun der Personen schon von vorneherein in eine bestimmte Richtung gewiesen ist. Mit der ausserordentlichen Spontaneität der einzelnen Rollen ist zugleich auch das Weitere gegeben, dass seelische Konflikte sich bei ihnen nur schwer einstellen werden; nur im Philoktetes findet sich ein Beispiel hiervon, nicht aber etwa in der Elektra, obwohl hier dem Stoffe nach die Möglichkeit dazu vorhanden wäre". Damit haben wir eine wesentliche Eigenart der in den Sophokleischen Dramen auftretenden Personen kennen gelernt, und es muss unser Interesse erwecken, wie die Handlung eines Dramas verläuft, dessen Personen fremden Einflüssen nur schwer zugänglich sind, eine ausserordentliche Spontaneität aufweisen und sozusagen keine seelischen Konflikte durchmachen. Wie agieren und reagieren so veranlagte Personen bei ihrem Zusammentreffen auf der Bühne? Wir können, gesetzt dass diese Personen in wirkliche Aktion miteinander treten, von ihrer Aktion nichts als ein Ringen entgegengesetzter Willenstendenzen erwarten. Dem widerspricht aber, was *Friedrich Ackermann***) über den Oedipus Tyrannos sagt: „Das Charakteristische der Oedipustragödie liegt darin, dass ihr dramatisches Thema nicht ein Ringen entgegengesetzter Willenstendenzen ist, sondern die schicksalsträchtige Enthüllung gewisser Beziehungen, in denen der Held zu Vorkommnissen einer weit zurückliegenden Vergangenheit und den daran beteiligten Menschen steht. Wir haben hier streng genommen kein Gegenspiel. Von einigen wenigen Stellen abgesehen findet das Erkenntnisstreben des

*) Darstellung der persönlichen Motive bei Aeschylos und Sophokles. Leipzig 1911, S. 69.

**) Das *παθαρόν* bei Sophokles. Ein Beitrag zur Kenntnis seiner Kunst. Diss. Erlangen 1910, S. 27.

Oedipus nirgends bewussten Widerstand.“*) Bei diesem Zwiespalt zwischen der von *Deckinger* gezeichneten Charakterveranlagung der Sophokleischen Personen und der von *Ackermann* festgestellten gegenseitigen Aktion der so veranlagten Personen erscheint es uns von Interesse und für die Kenntnis der Dramatik des Sophokles nicht ohne Wert und Bedeutung, an dem Drama „König Oedipus“ durch Analyse der einzelnen Szenen festzustellen, ob die Personen wirklich die von *Deckinger* gezeichnete Eigenart des Charakters und Verhaltens zeigen, und wie diese Personen auf einander reagieren.

Um aber zu Ergebnissen zu gelangen, die nicht nur für den „König Oedipus“, sondern für des Sophokles Dramentechnik überhaupt Geltung haben, trete ich mit Gesichtspunkten an dieses Drama heran, die sich mir aus Beobachtungen über das Verhalten der Personen in sämtlichen sieben Dramen des Sophokles ergeben haben. Des Vorbehaltes, der zu meinen Ergebnissen von vornherein gemacht werden muss, bin ich mir bewusst: Alle Ergebnisse, die aus systematischer Untersuchung der Sophokleischen Dramen hervorgehen, können nur bedingte Gültigkeit haben, da wir von sieben erhaltenen Stücken auf mehr als hundert verlorene uns ein Urteil erlauben.**)

Die Fragen, mit denen ich an den „König Oedipus“ herantrete, und auf die hin ich ebensogut jedes andere Sophokleische Drama untersuchen könnte, sind die folgenden:

1. Was für *Spieler* (Hauptspieler, Nebenspieler, Gegenspieler) treffen bei jeder Szene zur gegenseitigen Beeinflussung auf der Bühne zusammen?

2. *Willensziel* (Absicht, Ausdruck der Willensrichtung) der einzelnen Spieler (Hauptspieler, Nebenspieler, Gegenspieler), namentlich beim ersten Auftreten.

3. Wie beeinflusst (fördernd oder hemmend) der Hauptspieler den Gegenspieler oder den Nebenspieler; der Nebenspieler den Hauptspieler oder den Gegenspieler oder einen andern Nebenspieler; der Gegenspieler den Hauptspieler oder den Nebenspieler oder einen andern Gegenspieler? Wie verhält sich der Chor in den Dialogpartieen in seiner Stellungsnahme zu den Spielern? Wo Personen einander *hinter* der Szene beeinflussen, werden wir dessen unter 3) immer

*) Diese „wenigen Stellen“ nehmen denn doch einen grossen Raum im Drama ein: Zwei Gegenspieler, der Diener und Teiresias, und ein Nebenspieler, Iokaste, tun in einem grossen Teile ihrer Aktion nichts anderes, als dass sie dem Erkenntnisstreben des Oedipus bewussten Widerstand entgegensetzen. Nur das Gegenspiel des Kreon arbeitet nicht dem Erkenntnisstreben des Oedipus entgegen.

**) Vgl. *Gustav Freytag*, Technik des Dramas, S. 139.

Erwähnung tun, um uns bei den Ergebnissen Rechenschaft zu geben über die Bedeutung der Geschehnisse hinter der Szene.

4. *Willenswendung* und *Charakterentwicklung* (Anschwellen oder Abklingen der Willensäusserung) des Hauptspielers, des Nebenspielers, des Gegenspielers. Darstellung des *seelischen Kampfes*. — Ist der Hauptspieler, Nebenspieler, Gegenspieler unwandelbar in seinem Verhalten gegenüber den andern Spielern und in der Verfolgung seines Willenszieles? Wie und inwiefern weicht er von dem einmal gefassten Willensziel ab?

5. Wo bestimmen intellektuelle *Motive* (Motive der Reflexion) das Verhalten eines Spielers (ins Bewusstsein tretende Motive der Aussenwelt: verstandesmässige Rücksicht, Berechnung und List, bewusste Gründe)? *Bewusstes Verhalten, Reflexion.* — Wo bestimmen instinktive Motive (angeborener Charakter) das Verhalten eines Spielers (unbewusste Gründe, auf dem angeborenen Charakter beruhend: Egoismus, Selbstvertrauen, Liebe, Hass)? *Unbewusstes Verhalten, Instinkt.* — Aus welchen in den einzelnen Szenen zutage tretenden *Charaktereigenschaften* geht das Verhalten der Personen hervor? — Was für Personen handeln aus fremdem Auftrag, nicht aus eigenem Antrieb und Interesse an der Handlung?

6. Motive des *Nachgebens* bei Haupt-, Neben- und Gegenspielern? Schwäche (Inferiorität) gegenüber den anderen Spielern? kluge Berechnung (List)? Mitleid, Rücksichtsnahme? Wo und wie oft wird die beabsichtigte Handlung der Hauptspieler, Nebenspieler, Gegenspieler durch die Gegenspieler und Nebenspieler gehemmt oder vereitelt? wo und wie durch seelische Konflikte (Widerstreit der Motive)?

7. Welchen Charakterzug zeigt der Hauptspieler, Nebenspieler, Gegenspieler in den einzelnen Szenen? *Liebe,* Vertrauen, Achtung? oder *Hass,* Misstrauen, Verachtung? („Vereinigung zweier Kontrastfarben in einem Hauptcharakter". *Freytag,* S. 146.)

8. Warum *lügen* und *verheimlichen* die Hauptspieler, Nebenspieler, Gegenspieler? aus Scheu und Rücksicht (Selbstentäusserung) oder aus Intrigue (List) und Selbstsucht? — Setzen die Hauptpersonen ihren Willen oder Charakter immer auf geradem Wege durch? (Offenheit, Aufrichtigkeit).

9. Inwiefern bekunden die Spieler *Genugtuung* über ihre (vollbrachten) Taten, und zwar über Taten im Drama selbst, oder über Taten in der Vorhandlung? — Inwiefern *Reue* und Gewissensangst?

10. Inwiefern sind die Hauptspieler, Nebenspieler, Gegenspieler im Drama (nicht in der Vorhandlung) von *Irrtum* befangen?

11. Erreichen die Gegenspieler und Nebenspieler ihren Zweck in Gegenwart des Hauptspielers oder erreichen sie ihn nicht?

12. Inwiefern bringen die Nebenpersonen, wenn sie allein auf der Bühne sind, die Handlung vorwärts? inwiefern, wenn auch der Hauptspieler auf der Bühne ist? Wie stellt sich in diesem Fall der Hauptspieler zum Vorwärtsschreiten der Handlung?

Ausserhalb des Rahmens unserer Betrachtung, die sich mit der Aktionsart, also mit der Handlung, befasst, liegen die Parodos und die Stasima. *Paul Graeber**) bestreitet überhaupt die Anwesenheit eines Schauspielers während der Parodos und der Stasima, und zwar gewiss mit Recht im Unterschied zu den κομμοί.[2]) Da also der Chor in diesen Chorpartieen ohne jeglichen Spieler auf der Bühne ist, kann von einer eigentlichen Handlung und gegenseitigen Aktion von vornherein nicht die Rede sein, und die Chorpartieen stellen etwas von den Dialogpartieen des Dramas ganz Verschiedenes dar.**) Die Chorpartieen sind Ruhepunkte für den ausserordentlich angestrengten Hauptspieler, die ausserdem dem Zuschauer, der sonst von der Wucht der Handlung beinahe erdrückt würde, Gelegenheit geben zum Aufatmen und zu zurückgehender Betrachtung. Der Chor selber ist kein Schauspieler, sondern ein „persönlich beteiligter" und „persönlich interessierter" Schauer***) der wiedergibt, was der fühlende und wirklich ergriffene Zuschauer fühlt, der sich nicht zu einer streng objektiven Beurteilung der Situation und Handlung aufschwingen kann, der zu sehr mitfühlt, Partei und zwar ganz natürlich im Schlepptau des allgewaltigen Hauptspielers ist. In den Dramen des Sophokles haben die eigentlichen Chorpartieen im Gegensatz zu mehreren

*) De poetarum atticorum arte scænica quæstiones quinque. Diss. Göttingen 1911, S. 55: „Immo non solum in tragœdia, quæ uno utebatur histrione, scæna vacua fieri debuit, sed etiam in fabulis et Aeschyli et Sophoclis Euripidisque semper fere vacua in scæna stasima decantata sunt." — S. 52 f: ... Oedipum parodo non interesse et simul cum Creonte, quocum in prologi exitu sermocinatur, domum introisse cum ex abitu Creontis apparet, quem causa non prolata scænam reliquisse ex eo colligi potest, quod in initio primi episodi non adest—neque enim ulla sine causa alter abit alter remanet—tum ex versu 288: ἔπεμψα γὰρ Κρέοντος εἰσόντος διπλοῦς πομπούς; Oedipum igitur interim colloquentem cum Creonte Sophocles fingit .... Oedipus ergo non adest." — „Regem autem non interesse alteri stasimo apparet ex verbis Iocastæ hortantis (861): ἀλλ' ἴωμεν ἐς δόμους."[1])

**) „Tragœdia iam dilapsa erat duas in partes, ex quibus erat composita, in ludum histrionalem et in chori cantica, quæ duo elementa veram in unitatem nisi Aeschyli in Agamemnone redacta erant nunquam."[3]) *Graeber,* S 55.

***) *August Rahm,* Über den Zusammenhang zwischen Chorliedern und Handlung in den erhaltenen Dramen des Sophokles und Euripides. Diss. v. Erlangen. Sondershausen 1907, S. 18 und 49.

Dramen des Aeschylos durchaus lyrischen Charakter*) und tragen naturgemäss zu der Förderung der Handlung nichts bei. Auch *August Rahm***) meint nicht etwa, dass durch das Chorlied die Handlung irgendwie gefördert werde, sondern lediglich, dass im Chorlied die vorhergegangene Handlung auf irgend eine Weise wiedergespiegelt wird. Auch in den Dialogpartieen dürfen wir vom Chore entsprechend seiner Natur und Aufgabe im Drama kein bedeutendes Eingreifen in die Handlung erwarten.***) Dennoch erscheint es berechtigt, die *Dialogpartieen* des Chores sowie die κομμοί[6]) (650 ff., ἀπὸ σκηνῆς[7]) 1311 ff.) in unsere Betrachtung einzubeziehen; denn auch bei Sophokles hat der Chor etwas von der Funktion eines Schauspielers an sich.†) Es gibt Dramen, wo der Chorführer wenigstens in gewissen Szenen „ganz als Dialogperson empfunden und behandelt wird, gerade wie die Schauspieler,"††) und *Aristoteles* sagt denn auch in der Poetik 1456 a, 26: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.*[9])

Bei der Untersuchung gehen wir folgendermassen vor. Wir untersuchen Szene um Szene des „König Oedipus" auf die 12 von uns aufgestellten Fragen, indem wir zunächst unter einer Frage immer alle in einer Szene miteinander in Aktion tretenden Spieler behandeln (Untersuchung). Nachdem wir alle Szenen in dieser Weise untersucht haben, zeichnen wir die Ergebnisse nach den einzelnen Punkten auf (Ergebnisse), um uns schliesslich noch Rechenschaft zu geben über das, was unsere Ergebnisse für die dramatische Technik des Sophokles überhaupt bedeuten (Schlussbetrachtungen).

---

*) *Graeber* S. 14: „Sophocles ut actionem histrionalem suscepit atque auxit, ita chorum actoris vice fungi non passus est, sed *lyricam solam vim eius servavit vel potius restituit*"[4]).

**) S. 49: „Aus dem Begriff der ἀκολουθία[5]) ergab sich zunächst die allgemeine Forderung, dass *der Fortschritt der Handlung im Chorlied jeweils zur Geltung zu kommen habe* . . . . eine Forderung, die wir im einzelnen bei Sophokles im weitesten Umfange bestätigt fanden". — Vgl. auch *Rahm* S. 11, S. 16, S. 49.

***) Vgl. *G. F. K. Listmann,* Die Technik des Dreigesprächs in der griechischen Tragödie. Diss. v. Giessen. Darmstadt 1910, S. 13: „Der Chor ist freilich bei Sophokles von vornherein weniger an der Handlung beteiligt als bei Aeschylos und wird später ständig bedeutungsloser: Diesen Vorgang bewirkten das stärkere dramatische Empfinden des Dichters und, durch dieses verursacht, Einführung und Gebrauch des dritten Schauspielers."

†) „Sane Sophocli non contigit, ut de loco actoris chorum plane eiceret."[8]) *Graeber* S. 14 f.

††) *Heinrich Kaffenberger,* Das Dreischauspielergesetz in der griechischen Tragödie. Diss. v. Giessen. Darmstadt 1911, S. 8 weist auf die „Eumeniden" und auf den „Oedipus auf Kolonos" hin.

Untersuchung.

Rollenverteilung nach *Gustav Freytag* S. 135: Protagonist: *Oedipus.* — Deuteragonist: Priester, *Iokaste,* Diener, *Bote der Katastrophe (Exangelos).* — Tritagonist: *Kreon,* Teiresias, Bote.

Oedipus	Hauptspieler (Protagonist)
Priester	Nebenspieler (Deuteragonist)
Kreon	Gegenspieler (Tritagonist)
Chor thebanischer Greise	
Teiresias	Gegenspieler (Tritagonist)
Iokaste	Nebenspieler (Deuteragonist)
Bote	Nebenspieler (Tritagonist)
Diener	Gegenspieler (Deuteragonist)
Exangelos	Figurant (Deuteragonist)

In der Einteilung des Dramas folgen wir den Abschnitten „Das Gerüst der Tragödie" S. 75 ff. und „Die Linie der Handlung" S. 80 f. aus: *Adolf Müller,* Ästhetischer Kommentar zu den Tragödien des Sophokles 2. Auflage, Paderborn 1913.

Der Prologos. V. 1—150. Exposition.

1. Oedipus Hauptspieler
   Priester Nebenspieler (neutraler Spieler)
   Kreon Gegenspieler
   Knaben, Mädchen, greise Priester.

Inhalt: Die von den Göttern über das Land verhängte Pest. Das Orakel Apollons verlangt die Aufspürung und Beseitigung des Mörders des Laios und setzt die Handlung in Bewegung. (Vgl. *Müller* S. 80).

2. Das Willensziel des *Oedipus* ist, alles zu tun, um den Mörder des Laios ausfindig zu machen. — *Kreon* äussert kein bestimmtes Willensziel. Seine Tendenz ist, das Orakel nicht vor dem Volk auszusprechen, 91 ff. . . . — Der *Priester* hat keine andere Absicht, als den Schutz und die Hilfe des Oedipus für die Stadt zu erflehen.

3. Naturgemäss muss sich *Oedipus*, der Hauptspieler, von *Kreon*, dem Gegenspieler, beeinflussen und aufklären lassen über die Antwort des Apollon, aber Oedipus forscht den Kreon ganz als der Überlegene aus, (von 89 an und 102); erst des Oedipus Frage 116 f. führt auf ein vorläufiges Ergebnis in der Untersuchung. Oedipus ist in der Ausforschung der Überlegene, nicht Kreon, obschon dieser mehr weiss. „Trotz einem geschulten Untersuchungsrichter forscht er (Oedipus) 112 ff. den Spuren des Mörders nach.“ (*Müller* S. 263). Die Entscheidung, ob Kreon vor dem Volk oder drinnen das üble Orakel verkünden soll, wagt dieser nicht selbst zu treffen; er überlässt sie dem Oedipus (91 ff.). — Auch veranlassen nicht etwa erst die Bitten des *Priesters* den Oedipus, eine Errettung aus der Not zu suchen. „Der König hat zwar gemäss seinem *ἦθος προνοητικὸν τοῦ κοινῇ συμφέροντος*[10]) (Schol. 1) schon aus eigenem Antrieb den ersten Schritt zur Abwendung der Not seines Volkes getan (65 ff.): die Rede des Priesters bestärkt ihn aber noch in seinem Wollen.“ (*Ackermann* S. 29.) Alles, worum ihn der Priester bittet, hat der tätige und energische König schon vorher von sich aus getan, 65 ff:

ὥσι᾽ οὐχ ὕπνῳ γ᾽ἐνδόντα μ᾽ἐξεγείρετε,
ἀλλ᾽ ἴστε πολλὰ μέν με δακρύσαντα δή,
πολλὰς δ᾽ὁδοὺς ἐλθόντα φροντίδος πλάνοις.
ἣν δ᾽εὖ σκοπῶν ηὕρισκον ἴασιν μόνην,
ταύτην ἔπραξα· παῖδα γὰρ Μενοικέως
Κρέοντ᾽, ἐμαυτοῦ γαμβρόν, ἐς τὰ Πυθικὰ
ἔπεμψα Φοίβου δώμαθ᾽, ὡς πύθοιθ᾽, ὅ τι
δρῶν ἢ τί φωνῶν τήνδε ῥυσοίμην πόλιν[11]).

Wenn *Gustav Freytag* (S. 96 und 147) den König Oedipus als nur scheinbar treibend, in Wirklichkeit aber als den Getriebenen hinstellt, so passt das auf unsere Stelle nicht eigentlich; kurz bevor das Drama einsetzt, hat ja doch Oedipus die Veranlassung zur Handlung des Kreon gegeben. „Aus seiner Herrscherstellung und seinem *ἦθος βασιλικόν*[12]) heraus wird *Oedipus* also zum *Träger der Handlung* . . . Von diesem *ἦθος*[13]) zeugt ferner, dass Oedipus bereits gehandelt hat“ (68 ff.). (*Ackermann* S. 29). — Kreon tritt nur mit Oedipus in Aktion, nicht mit dem Priester; desgleichen der Priester nur mit Oedipus, nicht mit Kreon. Oedipus dagegen wirkt auf beide andern Spieler ein. „Gleich im Prologos setzen in Handlung und Dialog die drei Schauspieler ein.“ (*Listmann* S. 23.)

4. Willenswendungen und Charakterentwicklungen sind im Prolog naturgemäss nicht festzustellen, da wir ja die Personen zum ersten Male im Drama vor uns haben. *Oedipus* zeigt bald einen entschlossenen Willen, der eine ganz bestimmte Richtung einschlägt. Ein

seelischer Kampf, innere Zweifel, treten bei den Spielern nicht hervor, höchstens dass *Kreon* etwas zögert, vor dem Volk das Orakel zu verkünden (91 ff.), und im Folgenden nur auf die ausdrücklichen Fragen des Oedipus antwortet. Auch gibt er seine Absicht, das Orakel geheim zu verkünden, sehr leicht auf. Als Wandelbarkeit oder Abweichen von dem einmal gefassten Willensziele ist in der Szene nur bei Kreon die Verkündigung des Orakels vor dem Volke anzuführen.

5. Die Gründe, weshalb sich der *Hauptspieler* an die Ausforschung des Mordes macht, sind allgemeiner Art: „Die Sorge um seine Stadt, seine Herrscheraufgabe treiben ihn dazu". (Vgl. *Deckinger* S. 93). Scholion 1 redet denn auch vom ἦθος φιλόδημον[14]) des Oedipus. *Friedrich Haussleiter*)* bezeichnet den Oedipus als einen „fürsorglichen Landesvater, der das Unglück seiner Untertanen wie sein eigenes empfindet".**) Also Motive der Reflexion, bewusstes Verhalten. — Zur Prozession der Priester kommt der König, weil er selbsttätig ist, 6 ff.:

ἐγὼ δικαιῶν μὴ παρ' ἀγγέλων, τέκνα,
ἄλλων ἀκούειν, αὐτὸς ὧδ' ἐλήλυθα.
ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλούμενος.[15])

Der letzte der angeführten Verse lässt auch das Selbstgefühl des Oedipus erkennen, das wir oft als Grundtrieb in seinem Verhalten antreffen werden. „Aus seiner Herrscherstellung und seinem ἦθος βασιλικόν[16]) heraus wird Oedipus also zum Träger der Handlung." (*Ackermann* S. 29.)***) Auch die Hilfsbereitschaft und das Mitleid treibt den Oedipus zu der Erkundigung über den Bittgang des Priesters und der Thebaner, (12 f.). Sein Mitgefühl erhellt aus 60 ff.:

ὡς ἐγὼ
οὐκ ἔστιν ὑμῶν ὅστις ἐξ ἴσου νοσεῖ.
τὸ μὲν γὰρ ὑμῶν ἄλγος εἰς ἓν' ἔρχεται
μόνον καθ' αὑτόν, κοὐδέν' ἄλλον, ἡ δ' ἐμὴ
ψυχὴ πόλιν τε κἀμὲ καὶ σὲ ὁμοῦ στένει.[18])

Das ist das ἦθος προνοητικὸν τοῦ κοινῇ συμφέροντος[19]) (schol 1). 76 zeigt uns, dass auch die Gottesfurcht ein treibendes Motiv zu der Untersuchung ist. 93 verlangt er offene Verkündigung des Orakels vor allen Thebanern aus ausgesprochener Liebe zu ihnen. Kraft

*) Über Fragen der Sittlichkeit bei Sophokles und Euripides, Diss. Erlangen 1908, S. 13.

**) Ebenda wird verwiesen auf 6, 7, 59 ff., 76, 80, 93 (Sch), 287 (Sch), 443.

***) Die Nennung des Namens in 8 ist daher psychologisch wohl begründet und mit Recht bemerkt der Scholiast zu der Stelle: πιθανῶς δὲ τὸ ὄνομα τοῦ προλογίζοντος ἐδήλωσεν.[17]) *Ewald Bruhn* z. d. St. Soph. Oed. Tyrann. von Schneidewin-Nauck, 11. Auflage.

seines Selbstvertrauens hebt er die Untersuchung mit grosser Zuversicht an (132). Neben diesen Motiven für die Untersuchung steht aber auch ein Motiv des instinktiven Egoismus, das man nicht übersehen darf, 141:

κείνῳ (sc. Λαΐῳ) προσαρκῶν σὸν ἐμαυτὸν ὠφελῶ.[20])

Auch 137 f. zeigt des Oedipus Egoismus als treibendes Motiv für die Untersuchung. Seine Zuversicht und seinen radikalen Sinn, der alles will oder nichts, offenbaren 145 f.:

ὡς πᾶν ἐμοῦ δράσοντος. ἢ γὰρ εὐτυχεῖς
σὺν τῷ θεῷ φανούμεθ' ἢ πεπτωκότες.[21])

Er unternimmt die Untersuchung also aus Liebe zu seinem Volke, aber auch aus zuversichtlichem Egoismus. Die Motive des Oedipus liegen in seinem Charakter und kommen nur aus ihm ohne Anregung durch andere Personen. — Der *Priester* gelangt mit den Thebanern in der Not der Stadt an Oedipus aus Verehrung, Liebe und Achtung für den König; diese Eigenschaften lassen ihn eine wunderbare Errettung von dem König erhoffen, der schon früher einmal geholfen hat. Die ἱκετεία[22]) kommt zu dem Menschen Oedipus wie zu einem Gotte; dass sie ihn nicht ganz gleich einem Gotte ehren, finden sie nötig zuerst ausdrücklich zu sagen (31 ff.). Der Priester glaubt den wundertätigen Herrscher wirklich auch von den Göttern unterstützt (38 ff.). Dieselbe Achtung ist 46—53 ausgedrückt. Diese Beweggründe des Priesters zeigen uns, dass Oedipus ein nicht unbegründetes Selbstbewusstsein hegt. Man kann beim Priester von spontaner Willensbetätigung reden; immerhin sind seine Motive die der ganzen Stadt, nicht individuelle. — *Kreon* möchte das unangenehme Orakel dem Volk vorenthalten aus kluger Berechnung und aus Scheu vor den Folgen. 68 ff. bemerkt Oedipus ausdrücklich, dass *er* Kreon zu Apollon geschickt habe. *Kreon* bringt demnach das Orakel nicht aus eigenem Antrieb.

6. Ein Nachgeben liegt im Prolog bei *Oedipus* und dem *Priester* nicht vor. Die Handlung dieser beiden Spieler wird in ihrer Willensrichtung weder durch innere noch durch äussere Hemmungen gehindert. — *Kreon* verkündet wider seinen eigenen Willen das Orakel vor dem ganzen Volk; das geschieht aus Schwäche und Berechnung zugleich: einerseits muss er der äussern Einwirkung des Oedipus nachgeben, andererseits der praktischen Überlegung, dass es nach dem Wort des Oedipus ἐς πάντας αὐδᾶ[23]) (93) nicht geraten ist, nun vor dem Volk zu schweigen, wenn es nicht Verdacht schöpfen soll. Er steht also von seiner Absicht ab infolge einer innern und einer äussern Hemmung, die aber beide nur angedeutet werden.

7. Dem Priester und der Gesandtschaft gegenüber zeigt *Oedipus* väterliche Liebe; zu 1 bemerkt der Scholiast richtig: *φιλόδημον καὶ προνοητικὸν τοῦ κοινῇ συμφέροντος τὸ τοῦ Οἰδίποδος ἦθος καὶ εὔνοιαν ἔχων ἀπὸ τοῦ πλήθους δι' ὧν αὐτοὺς εὐεργέτησεν εἰκότως οὖν κέχρηται τῷ „τέκνα" ὡσπερεὶ παιήρ.*[24]) Dieselbe fürsorgliche Liebe 10 ff. Daher hofft das Volk auch auf ihn wie auf einen Gottvater (31 f, 38, 52 f.). Oedipus selbst drückt diese mitleidsvolle Liebe für sein Volk aus, 63 f:

ἡ δ' ἐμὴ
ψυχὴ πόλιν τε κἀμὲ καὶ σὲ ὁμοῦ στένει.[25])

Auch will er, dass Kreon (93 f.) das Orakel vor dem Volk verkünde; „bei seinem väterlichen Verhältnis zum Volke scheint ihm ein Vorenthalten der Antwort unnatürlich". (*Bruhn* zu 93 f.). — Der *Priester* zollt dem Oedipus liebende Achtung, wie aus den angeführten Stellen (38, 45 u. a.) hervorgeht. — Am wenigsten verrät *Kreon* in der Szene ein Gefühl der Liebe oder des Hasses; er verhält sich hauptsächlich verstandesmässig.

8. Während der ganzen Szene tut sich *Oedipus* durch seine Offenheit hervor. So befiehlt er Kreon, der dem Volke das Orakel vorenthalten möchte, 93: *ἐς πάντας αὐδᾶ*[26]). — Der *Priester* zeigt vor Oedipus eine selbstverständliche Offenheit. — *Kreon* dagegen neigt zur Verheimlichung. Er möchte das Orakel dem Volk am liebsten vorenthalten (91 f.), doch, obwohl er es für unzwekmässig hält, die Meldung dort auszusprechen, wagt er nicht, dem Oedipus dies geradezu zu sagen. (Vgl. *Bruhn* zu 91). Mit der Auskunft hält er zurück; Oedipus bringt sie durch einzelne Fragen heraus. Dann aber berichtet Kreon die Wahrheit, wie er denn 95 selber sagt:

λέγοιμ' ἄν, οἵ' ἤκουσα τοῦ θεοῦ πάρα.[27])

Aber 107 nennt er unrichtig mehrere Mörder statt nur einen. Diese Unrichtigkeit sagt er jedoch weder mit Vorbedacht noch willentlich, ebensowenig die in 122. Kreon hat eben von jeher immer von einer Mehrzahl von Mördern des Laios reden hören und entstellt unbewusst die Wahrheit und den genauen Wortlaut des Orakels.*)

9. Über ihre früheren Taten äussern sich die Spieler selbst im Prolog wenig; nur *Oedipus* stellt 69 ff. mit Genugtuung fest, dass er ohne Aufforderung Kreon nach Delphi geschickt hat, um dem Übel der Stadt abzuhelfen.

10. Schon im Prolog verstrickt sich *Oedipus* in Irrtum, so 124 f. mit seinem Verdacht:

πῶς οὖν ὁ λῃστής, εἴ τι μὴ ξὺν ἀργύρῳ
ἐπράσσετ' ἐνθένδ', ἐς τόδ' ἂν τόλμης ἔβη;[28])

*) Vgl. *Ackermann* S. 30 und *Bruhn* zu 107.

Auch beginnt hier schon der Irrtum des Oedipus, der zur tragischen Ironie gehört; zu 138 bemerkt der Scholiast: *πεπλανῆσθαι πάλιν ὁ λόγος καὶ τὴν ἀλήθειαν αἰνίττεται τῷ θεάτρῳ, ὅτι αὐτὸς δράσας τὸν φόνον ὁ Οἰδίπους καὶ ἑαυτὸν τιμωρήσεται;*[29]) ähnlich das Scholion zu 132. — *Kreon* und der *Priester* handeln und denken im Prolog ohne Irrtum; natürlich sind aber beide von dem Irrtum befangen, ein anderer als Oedipus sei der Mörder das Laios.

11. Der Nebenspieler oder neutrale Spieler, der *Priester*, erreicht vom Hauptspieler Oedipus ohne weiteres seinen Zweck, die Hilfeleistung. „Die *ἱκετεία*[30] hat ihren Zweck erreicht." (*Ackermann* S. 32). *Kreon* hingegen gelingt es nicht, von Oedipus zu erlangen, dass er unter vier Augen im Hause ihm das Orakel mitteilen dürfe. — *Oedipus* erreicht von dem Gegenspieler Kreon, was er will: Mitteilung des Orakels vor dem Volk und Aufschluss über die Ermordung des Laios. „Einen direkten Erfolg kann der Aufruf des Oedipus nicht haben, weil der Chor über den Täter in völliger Unkenntnis ist." (*Ackermann* S. 32.)

12. Nebenspieler und Gegenspieler sind in der Szene mit dem Hauptspieler auf der Bühne. Der *Priester* bringt die Handlung nicht eigentlich vorwärts; denn Oedipus hat von sich aus schon getan, was der Priester von ihm erflehen kann, nämlich nach Delphi geschickt, um Erlösung aus der Not zu schaffen. — *Kreon* aber gibt ein neues Moment und eine neue Richtung für den Verlauf der Handlung, indem er, allerdings nur im Auftrag des Apollon, die Ermordung des Laios zur Sprache bringt. — Dass diese Meldung ein bewegendes Moment (das erregende Moment) für die Handlung wird, das liegt aber an *Oedipus*; denn *er* beginnt die Untersuchung, und er treibt mithin mindestens ebensosehr, als er durch die Meldung getrieben wird.

I. Epeisodion. — Steigende Handlung, erste Stufe. V. 216—462.

1. Oedipus Hauptspieler
   Teiresias, von einem Knaben geführt (444) und von zwei Boten begleitet (297 und 288), Gegenspieler
   Chor

Inhalt: Erzürnt über die Weigerung des Sehers, den Mörder zu nennen, beschuldigt Oedipus ungerechterweise Teiresias und Kreon. Der dadurch gereizte Seher enthüllt dem Oedipus, dass dieser selber der Königsmörder ist, und weist auf das nahende Verhängnis hin. (Vgl. *Müller* S. 80.)

3. Wir behandeln zunächst Punkt 3, um unsere Auffassung über den Gang der Handlung klarlegen und einiges feststellen zu können, das auch für Punkt 2 und die übrigen Punkte seine Bedeutung haben wird. *Bruhn*, Einleitung S. 31 und in den Anmerkungen, stellt die Sache so dar, als ob Teiresias von Anfang an mit dem rachesüchtigen Plane komme, den König durch sein *berechnetes* Schweigen in Jähzorn zu bringen und ihm dann die entsetzliche Wahrheit, dass er selbst den König und Vater Laios ermordet hat, an den Kopf zu werfen: „Er (Teiresias) kostet die Lust der Rache aus, indem er darauf hinweist, dass Oedipus seine Eltern nicht kenne (415), wohl aber er selbst sie gekannt habe (436), und geht ab, nachdem er in feierlicher Prophetenrede sein Orakel wiederholt hat, ohne dass Oedipus eine Antwort fände (462). Ist es so, dass der Zorn über die Beschuldigungen des Oedipus ihn (den Seher) zum ersten und zu jedem folgenden Schritte treibt? (wie der Seher selber sagt, 358). Er selber bekennt das Gegenteil, 447:

εἰπὼν ἅπειμ' ὧν οὕνεκ' ἦλθον.[31])

Also er hatte sich vorgenommen alles zu sagen, ehe er kam . . . Dann hat er in berechnender Absicht den Zorn des Königs gereizt, wohl wissend, dass er aus dem Kampfe mit ihm als Sieger hervorgehen werde. Nur ein lange genährter Hass kann solches Verhalten erklären, und die Wurzel dieses Hasses hat Oedipus wohl richtig erkannt (380 f.). Bei der Deutung des Sphinxrätsels hat sich die τέχνη[32]) des Oedipus der des Teiresias überlegen gezeigt; das hat ihm der stolze Seher nie vergeben.“ Dieselbe Auffassung bei *Müller* S. 297: „Angeblich ist er nur gekommen, weil er vergessen hat, dass sein Wissen Verderben bringt (317). Aber am Anfang seines oben zitierten Schlusswortes sagt er: Gesprochen ist, weshalb ich kam! — Er hat ihn (den Oedipus) also verwunden *wollen*. Er hasst den König, weil dieser als junger Fant mehr gewusst hat als er, der untrügliche, allverehrte Seher“. *Trotz dieser Ausführungen bleibe ich der Meinung, dass der Zorn den Seher zu dem ersten und zu jedem folgenden Schritte treibt, und dass er erst infolge des Zornes, allerdings dann mit Gehässigkeit und in vollem Bewusstsein sagt, was er anfangs aus Scheu verschwieg.* Mit dem gleichen Rechte wie Bruhn das Gewicht auf 447 legt (εἰπὼν ἅπειμ' ὧν οὕνεκ' ἦλθον)[33]), kann man das Gewicht auf die früheren Worte des Teiresias legen, die er 358 zu seiner Rechtfertigung an den König richtet:

σὺ γὰρ μ' ἄκοντα προυτρέψω λέγειν.[34])

Der König hat ihn gezwungen, den wahren Sachverhalt zu sagen; Teiresias selber, von sich aus, hätte ihn verschwiegen; denn wenn es wirklich die Absicht des Teiresias war, die schreckliche Wahrheit

aus verhaltenem Groll gegen den König rachsüchtig herauszusagen, warum sollte dann Teiresias nicht von Anfang an gerade herausreden? Der anfängliche Versuch zu schweigen würde ihn ja dann nur verdächtigen und seiner Sache schaden, und es hätte ja gar keinen Sinn, den König vorher zu reizen. Auch würde der Seher schwerlich zweimal, bevor er sein volles Geheimnis verkündigt hat, ernstlich Anstalten treffen, vom Schauplatz abzutreten (320 und 325); denn so liefe er ja Gefahr, über die Unwissenheit des Königs Oedipus gar nicht triumphieren zu können, falls ihn der König wirklich ziehen liesse. Auch nach *Ackermanns* Auffassung (S. 34) ist es dem Seher mit dem Abtreten wirklich ernst: „Die dringende . . Anrede des Königs (300 ff.) . . . . bringt diesem (dem Seher) die furchtbare Ironie der Situation so deutlich zum Bewusstsein, dass er tief erschüttert sogleich wieder, ohne Rede zu stehen, nach Hause zurückzukehren verlangt". Auch fallen die Worte des Chores einigermassen ins Gewicht, der in seiner neutralen Stellung zwischen König und Seher bestrebt ist, zu schlichten. Er sagt 404 f.:

ἡμῖν μὲν εἰκάζουσι καὶ τὰ τοῦδ' ἔπι
ὀργῇ λελέχθαι καὶ τὰ σά, Οἰδίπου, δοκεῖ.[35])

Auch der Chor ist demnach der Meinung, dass Teiresias infolge des *Zornes* die schreckliche Beschuldigung ausgesprochen habe. Der Chor hat den Seher vor sich und sieht ihn handeln; er dürfte also die Affekte des Sehers richtig beurteilen. Die Worte des Teiresias 447: *εἰπὼν ἄπειμι· ὧν ὀΰνεκ' ἦλθον*[36]) brauchen ja auch nicht zu bedeuten, dass Teiresias mit dem Willen und der Absicht gekommen sei, die schreckliche Beschuldigung gegenüber dem König auszusprechen; diese Auffassung erscheint uns in diesem Zusammenhang gezwungen. Die Worte können doch auch heissen: Nach dem Willen des Oedipus bin ich gekommen, um zu verkünden, wer des Laios Mörder ist. Oedipus selbst ist der Mörder des Laios. Das habe ich nun gesagt, und deswegen bin ich ja auch gekommen.*)

Demnach möchte also der Seher zuerst die schreckliche Beschuldigung für sich behalten; er schweigt aus Scheu und Mitleid, nicht etwa aus überlegener Berechnung. Da der König ihn zum Reden *zwingen* will, beginnt er aus Trotz zu schweigen, etwa von 337 an; schliesslich sagt er, zwar wider seinen ursprünglichen Willen,

*) *ἦλθον*[37]) in 447 ist mit *μετεπέμφθην*[37a]) zu paraphrasieren. Vgl. *Carl Robert,* Oedipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum. Berlin, Weidmann 1915, wo S. 289 f. *Bruhns* Auffassung ebenfalls widerlegt und abgewiesen wird. — *Eugen Petersen,* Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst. Bonn, Friedrich Cohen 1915, bezeichnet S. 650 *Bruhns* „Angriff auf den Seher Teiresias" als argen Interpretationsfehler.

aber nunmehr mit Gehässigkeit und (weil durch das Drängen beleidigt) mit einer gewissen Rachsucht, sein schreckliches Geheimnis, es höhnisch noch immer etwas im Dunkeln lassend.*) Mit dieser Auffassung stellen wir im einzelnen fest, wie die handelnden Personen in der Szene einander beeinflussen.

Der *Chor* tritt nur mit dem Hauptspieler Oedipus in Aktion, nicht mit dem Gegenspieler Teiresias. Zuerst stehen der Chor und Oedipus vor dem Zuschauer. Mit freundlicher Herablassung hört *Oedipus* auf den Rat des Chores (282 und 283); nur beeinflusst dessen Rat, Teiresias zu befragen (285 f.), den Oedipus nicht, da er auf Kreons Rat schon Boten zu Teiresias geschickt hat. Oedipus hat also schon gehandelt ohne Beeinflussung durch den Mitspieler. Auch der zweite Anhaltspunkt, den der Chor gibt, dass Laios von Wanderern erschlagen worden sei, bringt keine neue Wendung in die Untersuchung, da Oedipus auch darum schon weiss (290—293). Die Verse 326 und 327, durch die Teiresias, der sich wegwenden will, auf der Bühne festgehalten wird, halt *Voltaire* mit Unrecht dem Chore gegeben; denn dass der Seher auf der Bühne bleibt, das wird für die Handlung sehr bedeutsam; ein so entscheidendes Wort gehört in den Mund des Oedipus. (Vgl. *Bruhn* zu 325.) Die Verse 404 und 405, in denen der Chor feststellt, dass sowohl der König als auch der Seher in Zorn aufgefahren seien, bedeuten ein vermittelndes Eingreifen des Chores, das aber weder den Oedipus noch den Seher beeinflusst;**) keiner antwortet auch nur darauf. Gerade deshalb werden sie für den Zuschauer gesprochen sein und besagen, dass Teiresias die Beschuldigung wirklich im Zorn ausgesprochen hat und nicht etwa aus berechnender Überlegung.

Interessant ist die gegenseitige Beeinflussung des Hauptspielers *Oedipus* und des Gegenspielers *Teiresias*: Zuerst anerkennt der König neidlos und ohne Vorbehalt die hohe Sehergabe des Teiresias, 300 ff.:

*) Gegen *Bruhns* Auffassung auch *Ackermann* S. 34: Wegen des Widerstandes des Sehers zeiht der erzürnte Oedipus den Teiresias der geistigen Urheberschaft am Morde. „Das aber weckt den Dämon der Leidenschaft auch in dem Seher: *aus Mitleid brachte er es nicht über sich,* dem König die entsetzliche Wahrheit zu offenbaren, — *jetzt löst ihm der Zorn die Zunge* . . . . . Die ὀργή[38]) ist also das entscheidende Motiv, das den Fortgang der Handlung im Sinne des Dichters rettet.“ Das ist auch die Auffassung des Scholiasten: schol. 354: εἰκότως δὲ ἀπιστεῖται ὡς δι᾽ ὀργὴν εἰρηκώς.[39]) — „Die Erwähnung des wichtigen Momentes, dass an dem Motiv der ὀργή[40]) die Möglichkeit des Handlungsfortganges hängt, wird bei *Ad. Müller* . . . . . vermisst.“ *Ackermann* S. 34, Anm. 5.

**) „Als zwischen Oedipus und Teiresias ein neues Gespräch beginnt“, schweigt der Chor „mit einer Ausnahme, wo er nach einer ῥῆσις[41]) des Oedipus zur Mässigung mahnt und die üblichen (hier sind es vier, sonst meist zwei, zuweilen auch drei) wenig besagenden Trimeter spricht.“ *Listmann* S. 17.

ὦ πάντα νωμῶν Τειρεσία . . . .
. . . . . ἧς (sc. πόλεως) σὲ προστάτην
σωτῆρά τ', ὦναξ, μοῦνον ἐξευρίσκομεν.[42])

„Im Drang seines fühlenden Herzens demütigt sich der stolze Herrscher vor ihm mit dem Wort: Wir alle fleh'n inständig zu den Füssen dir." (327; *Müller* S. 296.) Diese herablassende Freundlichkeit des Königs schlägt aber bald in schroffes Fordern und Tadeln um, da der Seher nicht gehorsam Rede und Antwort steht. (334: ὦ κακῶν κάκιστε.)[43]) Damit erzwingt er vom Seher die Beschuldigung (350 ff.). Der Seher muss dem König also nachgeben. Keinen Augenblick fällt es aber dem König ein, ob dieser Anschuldigung an sich selber irre zu werden. Vielmehr beschuligt er daraufhin Teiresias und Kreon der förmlichen Verschwörung (378). Bei 402 ist Oedipus drauf und dran, den Seher tätlich des Königs Überlegenheit fühlen zu lassen. „Er geht wohl mit dem Zepter auf ihn los und lässt es wieder sinken, . . . weil er sich scheut, den Greis zu schlagen." (*Bruhn* z. St.) Eine Beschuldigung, wie sie der Seher dem Oedipus antut, lässt sich dieser in seinem Selbstgefühl überhaupt von keinem Menschen gefallen, auch von dem sonst geehrten Seher nicht.

ἦ ταῦτα δῆτ' ἀνεκτὰ πρὸς τούτου κλύειν;[44])

fragt er 429. Er behandelt den Seher eben doch als seinen Untertan, von dem er Gehorsam verlangt und dessen Kunst er nur ehrt, so lange sie ihm dient. Wohl hat das Verhalten des Sehers auf Oedipus, den Hauptspieler, einen gewaltigen Eindruck gemacht; er reagiert heftig darauf, aber im Sinne seines eigenen Willens; er zweifelt an sich nach der Beschuldigung ebensowenig wie vorher. Dass das Drama hier nicht schon zu Ende geht, liegt nur an dem Hauptspieler Oedipus, der über die Worte des Sehers hinweggeht.

„Bis in die Teiresiasszene hinein hatte Oedipus mit klarbewusstem Willen *die Führung* des eigentlichen Themas des Stückes in der Hand." (*Ackermann* S. 37.) Der Seher hat ihn wohl in Wallung gebracht, seiner Willensrichtung hat er aber keine neue Bahn gewiesen. Er hat die Willenstätigkeit des Königs nur erhöht, nicht gebrochen. Der König sowohl als der Seher sind gewaltige Herrschernaturen, die grimmig aufeinander stossen.*) Wenn der Gegenspieler *Teiresias* auch nichts gegen den Hauptspieler Oedipus ausrichtet, so hat er vor ihm doch die Kenntnis der Wahrheit voraus, und vermag ihm deshalb einen so heftigen Widerstand entgegenzusetzen, ja sogar das letzte Wort zu behalten, 447 ff. Zuerst will der Seher die Beschuldigung nicht aussprechen, 317 f.:

*) Vgl. *Müller* S. 296, der besonders auf 322 ff., 334 ff., 370 ff. verweist.

ταῦτα γὰρ καλῶς ἐγὼ
εἰδὼς διώλεσ'· οὐ γὰρ ἂν δεῦρ' ἱκόμην.[45])

Wir glauben gegen *Bruhn* und *Müller*, dass der Seher mit diesen Worten seine wirkliche Meinung ausspricht. Sowie aber der König leidenschaftlich gegen ihn wird, da hält er ihm hartnäckig stand, 337 f.:

ὀργὴν ἐμέμψω τὴν ἐμήν, τὴν σὴν δ' ὁμοῦ
ναίουσαν οὐ κατεῖδες, ἀλλ' ἐμὲ ψέγεις.[46])

Und doch siegt in Wirklichkeit der König über ihn; er zwingt den Seher, die Beschuldigung, die dieser ursprünglich für sich behalten wollte, auszusprechen; der Seher gibt das auch zu, 358:

σὺ γάρ μ' ἄκοντα προυτρέψω λέγειν.[47])

Dadurch wird er in eine andere Rolle getrieben; er spielt die ganze Szene hindurch seine Überlegenheit infolge seines Wissens gegen den unwissenden König gehässig aus (364, 366 ff., 376, 436, 438). Auf eigene Kraft kann er sich dabei allerdings nicht stützen gegenüber dem König, sondern er beruft sich auf die Macht eines Höhern, 376 f.:

οὐ γάρ σε μοῖρα πρός γ' ἐμοῦ πεσεῖν, ἐπεὶ
ἱκανὸς Ἀπόλλων, ᾧ τάδ' ἐκπρᾶξαι μέλει,[48])

und 410. Dennoch verlangt er dem König gegenüber gleiches Recht, 408 f.:

ἐξισωτέον τὸ γοῦν
ἴσ' ἀντιλέξαι· τοῦδε γὰρ κἀγὼ κρατῶ.[49])

Den König braucht er allerdings nicht zu fürchten, weil er die Wahrheit weiss und die Wahrheit sagt; 447 f. sagt er deshalb richtig: *οὐ τὸ σὸν δείσας πρόσωπον*[50]) (ähnlich schon 410). Damit hält er dem König stand, er ist ihm gewachsen, und dennoch vermag er über ihn nichts. Erst als später der König die Wahrheit der Beschuldigung des Teiresias aus dem Zusammenspiel mehrerer Indizien selbst erkannt hat, bricht er zusammen. Der Seher hat vorläufig des Königs Willen und Absicht nur gesteigert; er behält recht, siegt aber nicht über den König. — Mit dem Chor tritt Teiresias nicht in Aktion.

Auf eine Beeinflussung von Personen hinter der Szene weisen uns 288 und 289 f.:

ἔπεμψα γὰρ Κρέοντος εἰπόντος δίπλοῦς
πομπούς[51])

sagt Oedipus. Zwischen den Prolog und das I. Epeisodion fällt die Unterredung zwischen Oedipus und Kreon, der dem König rät, den Teiresias zu befragen, und die zweimalige Sendung nach dem Seher. (Vgl. *Ackermann* S. 32.) Also hat Kreon (zuerst Nebenspieler, dann

Gegenspieler) für den Gang der Handlung einen wichtigen Einfluss auf den Hauptspieler ausgeübt, indem er die Szene mit Teiresias heraufbeschwört. In unserer Szene selbst aber fasst Oedipus (378 ff.) Verdacht auf Kreon, sodass durch die Anregung Kreons hinter der Szene, den Rat des Teiresias anzuhören, auch die folgende Szene und somit der ganze Gang des Dramas beeinflusst wird. Schon der Scholiast (zu 287) hat die konstruktive Bedeutsamkeit des Zuges *Κρέοντος εἰπόντος*[52]) hervorgehoben: *τὸ δὲ Κρέοντος εἰπόντος πιθανὸν εἰς τὰ ἑξῆς, ἵνα ἡ ὑπόνοια αὐτοῦ πίστιν ἔχοι, τὸ πεπεισμένον ὑπὸ τοῦ Κρέοντος τὸν Τειρεσίαν μαντεύεσθαι κατὰ τοῦ Οἰδίποδος τὰ ψευδῆ.*[52a]) (Vgl. *Ackermann* S. 33.)

2. Der *Chor* zeigt keine bestimmte Willensrichtung, ausser dass er Hilfe wünscht in der Not der Stadt und dem Könige dazu Mittel und Wege zu weisen sucht. — *Oedipus* verfolgt dasselbe Willensziel wie im Prolog, den Mörder des Laios ausfindig zu machen (264 ff.). — *Teiresias* tritt nicht mit einem selbständigen Willensziel in die Handlung ein; er wird ja von Oedipus herbeigeholt und sagt ausdrücklich, 432:

οὐδ' ἰκόμην ἔγωγ' ἄν, εἰ σὺ μὴ ἐκάλεις.[53])

Zunächst nun will er die Wahrheit verschweigen, bis ihn der König doch zu der Beschuldigung treibt (358). Demnach hängt er in seiner Willensrichtung vom Hauptspieler ab; er sucht ihn dann zu reizen, eben weil er von ihm auch gereizt wird. Teiresias ist nicht etwa mit der Absicht gekommen, dem König aus Rachsucht die niederschmetternde Beschuldigung an den Kopf zu werfen, wie *Bruhn* und *Müller* aus 447 schliessen.

4. Die Konsequenz, die *Oedipus* in der langen Prologrede angekündigt hat, hält er in der Verfolgung des Mörders (265 ff.); zwar sagt er 296:

ᾧ μὴ ἔστι δρῶντι τάρβος, οὐδ' ἔπος φοβεῖ.[54])

„Er ist enttäuscht durch den Misserfolg seiner Proklamation." (*Bruhn* z. St.) Eben weil er mit Leidenschaft nach dem Mörder fahndet, kommt er dazu, ungerechterweise den Teiresias des Mordes zu beschuldigen (345 ff.); in seiner subjektiven Leidenschaft wird er ungerecht, und will den Seher kränken, „indem er ihm sein Gebrechen vorwirft und hinzufügt, dass es auch andere Organe ergriffen habe". (*Bruhn* zu 371.) Oedipus reagiert heftig auf das Verhalten des Sehers, aber in *seiner* Willensrichtung, ohne irgendwelches Abweichen von dem im Prologe gefassten Willensziele. Wir haben bei Oedipus ein Anschwellen der schon im Prolog gezeigten Willensäusserung, 265 f.:

κἀπὶ πάντ' ἀφίξομαι,
ζητῶν τὸν αὐτόχειρα τοῦ φόνου λαβεῖν.[55])

— Bei *Teiresias* dagegen liegt in der Szene eine Veränderung im Willen vor, eine Charakterentwicklung. Zuerst verschweigt er absichtlich sein Geheimnis, dann macht er leise Andeutungen, 341:

ἥξει γὰρ αὐτά, κἂν ἐγὼ σιγῇ στέγω,[56])

bis er schliesslich, in die Enge getrieben, 350 ff. die fürchterliche Anschuldigung ausspricht; jetzt nützt der anfangs scheue Seher hämisch die Überlegenheit kraft seines Wissens aus. Der Seher macht also einen seelischen Kampf durch, den der Dichter im Drama allerdings nicht ausnutzt. Beeinflusst durch den Hauptspieler weicht der Gegenspieler Teiresias von seinem ursprünglichen Willen zu schweigen ab. — Der *Chor* hat beim gleichen Willen verharrt, wie im Prolog.

5. Die Motive, die den *Oedipus* zur Untersuchung des Mordes veranlassen, sind meistens dieselben wie im Prolog: „Mit hohem Selbstgefühl hebt die Rede an (216): Ihr könnt nur αἰτεῖν[57]); ich kann den Weg zur Erfüllung des Gebetes weisen". (*Bruhn* zu 216.) Doch steckt darin auch das Mitleid des überlegenen Geistes mit dem Schwächern.*) Wird ihm auf sein Geheiss der Mörder bekannt, so will er milde strafen, und wer ihm zu der Entdeckung verhilft, dem ist er dankbar (228—232). Beweggründe zu der Untersuchung sind Gottesfurcht und Pietät gegenüber dem getöteten König Laios (244 f.). Er glaubt aber auch „in seinem Interesse zu handeln, wenn er den Mörder aufspürt." (*Bruhn*, Einleitung S. 20). Vgl. 252 ff.:

ὑμῖν δὲ ταῦτα πάντ' ἐπισκήπτω τελεῖν,
ὑπέρ τ' ἐμαυτοῦ, τοῦ θεοῦ τε, τῆσδέ τε
γῆς ὦδ' ἀκάρπως καὶθέως ἐφθαρμένης.[58])

Liebe zu sich selbst, zu Gott und dem Lande sind seine Motive bei der Untersuchung; dieselben Motive setzt er 255—264 auseinander. Seine Gottesfurcht hält ihn zurück, von den Göttern etwas erzwingen zu wollen, während er von den Menschen alles erzwingt. Das leidenschaftliche Verhalten des Oedipus dem Seher gegenüber ist hauptsächlich bedingt durch die αὐθαδία[59]) des Königs; er verlangt unbedingten Gehorsam von seinen Untertanen und duldet auch nicht eine schweigende Weigerung:

οὐκ οὖν, ἃ γ' ἥξει, καὶ σὲ χρὴ λέγειν ἐμοί;[60])

fragt er 342 selbstbewusst. Auch an Stolz fehlt es dem Hauptspieler nicht. „Er ist stolz darauf, dass ihm kein Gott geholfen hat, dass er der μηδὲν εἰδώς[61]) war."**) Aus αὐθαδία[62]) glaubt er dann die Worte

*) Vgl. *Haussleiter* S. 13, wo auch auf 443, 669 und Schol. verwiesen wird. — Über das eigentümliche Gemisch von Mitleid und Selbstbewusstsein, *Bruhn*, Einleitung S. 27.

**) *Ulrich von Wilamowitz-Mœllendorf*, Excurse zum Oedipus des Sophokles. Hermes XXXIV (1899) S. 61. — Vgl. 395 ff.

des Sehers (376 f.) nicht, dass er durch Apollon fallen müsse; von einem Menschen lässt er sich dergleichen überhaupt nicht sagen. „Die leise Differenz der κωφὰ ἔπη,[63]) die zur Entdeckung hätte führen können, ... soll den Oedipus als αὐθάδης[64]) charakterisieren, der nur seinem eigenen Kopf folgt und μὴ ὄντα[65]) sieht (das Komplott wider Laios, wider ihn), τὰ ὄντα παρορᾷ." [66]) (*Bruhn* zu 292.) Endlich darf auch „das für den Ablauf der Handlung so bedeutsame Moment der ὑπόνοια[67]) des Königs" (*Ackermann* S. 32) nicht vergessen werden, obwohl der König selber nirgends davon spricht; aber er hält die Worte des Sehers für ungeheuerliche Schmähungen, sieht in „Teiresias nur ein Werkzeug, dessen sich politisch Unzufriedene zu seinem Sturz bedienen." (*Ackermann* S. 34.) Schliesslich erkennen wir aus der Szene auch den φρονεῖν ταχύς,[68]) der für seine Verdächtigung des Sehers auch sofort einen Stützpunkt findet. (Vgl. *Ackermann* S. 35.) Die Motive des Oedipus sind also zumeist instinktiver Natur. Er handelt rein infolge angeborener Charaktereigenschaften; das Medium der Reflexion spielt bei ihm eine geringe Rolle. 322 wirft er dem Seher vor, „dass er gegen den νόμος[69]) verstosse und keine Liebe gegen seine Vaterstadt zeige". (*Bruhn* z. St.) Das wäre ein Motiv der Reflexion in seinem Verhalten. — Oedipus, der sonst ganz aus eigenem Antrieb handelt, sagt 288 ff., dass er auf den Rat Kreons zwei Boten an Teiresias geschickt habe. Dieser Rat Kreons ist nun allerdings hinter der Bühne erteilt worden. Übrigens lässt der Dichter den Hauptspieler die Boten auf den Rat Kreons schicken, damit nachher die Verdächtigung des Teiresias und Kreons durch den König begründet erscheine (378). Die Anregung Kreons bleibt auch ein blosser Nebenumstand.

Der *Chor* lässt hauptsächlich den Oedipus reden und handeln aus einer gewissen Schüchternheit vor dem König. Deshalb setzt er das von ihm selbst beizubringende Indizium als κωφὰ καὶ παλαί' ἔπη[70]) herab. (Vgl. *Bruhn* zu 290.) Sein Trieb nach Errettung beruht auf natürlicher Eigenliebe. Der Chor handelt mit seinem Bitten aus innerem Antrieb.

Teiresias möchte bei seinem ersten Auftreten (316 ff.) sein Geheimnis verschweigen aus Scheu und Furcht vor den Folgen, also aus überlegender Berechnung. Aus diesem Grunde möchte er 325 gehen; ebenso sagt er 328 f. aus berechnender Scheu:

ἐγὼ δ' οὐ μή ποτε
τὰ μάσσον' εἴπω, μὴ τὸ σὰ ἐκφήνω κακά[71])

und 332 f.:

ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σὲ ἀλγύνω. τί ταῦτ'
ἄλλως ἐλέγχεις;[72])

Nachdem er aber (350 ff.) die Beschuldigung ausgesprochen hat, wirken andere Motive. Die Scheu, die nun nicht mehr am Platze ist, lässt er fahren. Er wird selbstbewusst, weil er die Wahrheit weiss, 356:

πέφευγα, τἀληθὲς γὰρ ἰσχῦον τρέφω.[73])

358 gesteht er, dass der Beweggrund, die Wahrheit zu sagen, nicht in ihm selbst lag, sondern ein äusseres Motiv war, nämlich die Bedrängnis durch den König. 362, 364, 366 f., 369 wird der vorher scheue Seher gegen den König aggressiv aus Boshaftigkeit und Rachsucht; das alles aber aus der Überlegung heraus, dass er die Wahrheit besitzt und so dem ahnungslosen König überlegen ist in der Position (was auch aus 376 f. hervorgeht). Aus diesem Grunde fürchtet er den König auch nicht (447 f.). Für sein Kommen und Auftreten ist nicht ein in seinem Charakter liegendes, sondern wiederum nur ein äusseres Motiv massgebend gewesen, 432:

οὐδ' ἰκόμην ἔγωγ' ἄν, εἰ σὺ μὴ ἐκάλεις.[74])

Demnach stehen die gedanklichen Motive bei Teiresias doch eher im Vordergrund vor den reinen Willensmotiven, die unmittelbar der Naturveranlagung entspringen. — Nicht aus eigenem Antrieb greift Teiresias zunächst in die Handlung ein (432). Wie er aber vom König einmal in die Enge getrieben wird, beteiligt er sich mit Leidenschaft an der Handlung; der Dichter kann ihn bis zum äussersten gehen lassen, da er nachher nicht mehr auftritt.

6. Der *Chor* erleidet keine Hemmungen, sondern bringt unangefochten, wenn auch immer mit respektvoller Scheu, vor Oedipus seine Meinung vor. — Seelische Konflikte oder Zweifel, die die Handlung des *Oedipus* hemmten, zeigen sich in der Szene nirgends. Dagegen setzt der Gegenspieler Teiresias dem Hauptspieler hartnäckigen Widerstand entgegen. Der Wille des Königs, den Mörder des Laios zu ermitteln, wird durch das Entgegentreten des Teiresias in keiner Weise gewendet oder abgelenkt; jedoch wird Oedipus in seinem Vorhaben durch den Seher als Gegenspieler äusserlich gehemmt, zuerst durch das Schweigen desselben, nachher durch den fruchtlosen Wortwechsel. — *Teiresias* hat schon vor seinem Auftreten einmal nachgegeben. Er hat aus eigenem Willen nicht vor den König kommen wollen, und dennoch ist er gekommen, offenbar der äussern Macht des Königs nachgebend (432). Auch im Verlauf der Szene gibt der Seher einmal nach. Zuerst will er aus Scheu sein Geheimnis nicht sagen; dann tut er es dennoch (350 ff.), und gesteht 358 selber, dass Oedipus ihn dazu gezwungen habe. Also gibt er dem Willen des Oedipus nach aus Inferiorität gegenüber dem Hauptspieler; er hat nicht genug Widerstandskraft gegen ihn. Seine Stärke beruht nur auf dem Wissen

der Wahrheit, die er aber erst nach dem Aussprechen der Beschuldigung ausnutzen kann. Teiresias wird zuerst durch seelische Furcht und innere Bedenken gehemmt, sein Geheimnis auszusprechen. Nachdem es einmal heraus ist, ist er frei von inneren Bedenken und Hemmungen, seine Rachsucht treibt ihn sogar weiter als anständig und zweckmässig ist, so dass ihm der König nur mit Aufbietung aller Kraft einigermassen mit Erfolg widerstehen kann.

7. Dem Chor, d. h. den versammelten Thebanern gegenüber, erweist sich *Oedipus* milde in der Strafbemessung und dankbar dem, der ihm bei der Untersuchung behilflich ist. Auch gegen den Mörder ist er mild, wenn er sich freiwillig meldet (228 ff.), rücksichtslos dagegen, wenn er sich weigert (246 ff.). Dieselbe Liebe bei Willfährigkeit und dieselbe rücksichtslose Härte bei Ungehorsam zeigt er seinem Volke gegenüber (265 f.). Freundlich begegnet er dem Chor und dessen Ratschlägen, dem Mörder auf die Spur zu kommen (283 und 291). Dem entspricht auch sein Verhalten gegenüber Teiresias, dem Gegenspieler. Neidlos anerkennt der König die Sehergrösse des Teiresias bei dessen Erscheinen, 300:

ὦ πάντα νωμῶν Τειρεσία[75])

und 303 f.:

ἥῃς (sc. *πόλεως*) *σὲ προστάτην*
σωτῆρά τ', ὦναξ, μοῦνον ἐξευρίσκομεν[76])

und schliesslich noch 314 und 327:

ἐν σοὶ γὰρ ἐσμέν. (314)

πάντες σε προσκυνοῦμεν οἵδ' ἱκτήριοι.[77]) (327)

Hier tritt er seinem Untertan mit Liebe und Anerkennung gegenüber, zu der die bald erfolgende Entzweiung in schroffen Gegensatz tritt (vgl. *Bruhn* zu 300); denn die liebende Anerkennung des Oedipus hört auf, sobald sich der Seher weigert, ihm Rede zu stehen. Infolge dieser Weigerung herrscht Oedipus den Seher sogleich als Verräter der Stadt an (330 f.), und voller Hass schreit er ihn an, 334:

οὐκ, ὦ κακῶν κάκιστε.[78])

In masslosem Hass beschuldigt er ferner den Seher des Mordes (345 ff.) und weiterhin mit Kreon der Verschwörung (378 und 400). Ja er geht so weit, den greisen Seher 371 in abscheulicher Weise zu kränken:

ἐπεὶ
τυφλὸς τά τ' ὦτα τόν τε νοῦν τά τ' ὄμματ' εἶ.[79])

402 f. ist er drauf und dran, den Seher mit seinem Szepter zu schlagen *(Bruhn* z. St.). Er mag den ungehorsamen Schmäher gar nicht mehr vor sich sehen (429 f.).

Liebe zeigt der Gegenspieler *Teiresias* gegenüber dem Hauptspieler auch im Anfang nicht. Er will das schreckliche Geheimnis nicht etwa aus Liebe und Mitleid verschweigen, sondern aus Scheu vor den üblen Folgen für sich. Sowie er aber (350 f.) einmal mit dem Geheimnis herausgerückt ist, fängt er an, zum Angriff überzugehen, 364:

εἶπω τι δῆτα κἄλλ', ἵν' ὀργίζῃ πλέον;[80])

und 366 f. Rachsüchtig spielt er seine Kenntnis der Wahrheit gegen den machtlosen Zorn des Königs aus, z. B. 440:

οὐκ οὖν σὺ ταῦτ' ἄριστος εὑρίσκειν ἔφυς;[81])

Seine Schlussworte 447 f.:

εἰπὼν ἄπειμ' ὧν οὕνεκ' ἦλθον κ. τ. λ.[82])

enthalten einen schneidenden Hohn; denn sie bedeuten: Mit dieser Beschuldigung hast du, was du gewollt hast; wozu denn anders hast du mich kommen lassen?

Der *Chor* im Anfang der Szene erzeigt dem König nach wie vor Liebe und Anhänglichkeit.

8. Beim ersten Auftreten verheimlicht der *Seher* sein Wissen aus Scheu und Berechnung, weil es so für beide Teile angenehmer ist, 320 f.:

ῥᾷστα γὰρ τὸ σόν τε σὺ
κἀγὼ διοίσω τοὐμόν, ἢν ἐμοὶ πίθῃ.[83])

Ebenso 324 f.:

ὁρῶ γὰρ οὐδὲ σοὶ τὸ σὸν φώνημ' ἰὸν
πρὸς καιρόν,[84])

328 f.:

πάντες γὰρ οὐ φρονεῖτ'. ἐγὼ δ' οὐ μή ποτε
τὰ μάσσον' εἶπω, μὴ τὰ σὰ ἐκφήνω κακά,[85])

und 332:

ἐγὼ οὔτ' ἐμαυτὸν οὔτε σὲ ἀλγύνω.[86])

Auch als er den Schleier des Geheimnisses lüftet, redet er nicht offen und klar (341, 350 f.). Erst 362 sagt er klipp und klar:

φονέα σέ φημι τἀνδρὸς οὗ ζητεῖς κυρεῖν.[87])

Die weitern Beschuldigungen gegen den König, dass er Gatte seiner Mutter und Bruder seiner Kinder ist, werden vom Seher mit einer gewissen Heimlichtuerei angekündigt und zwar aus Rachsucht und Gehässigkeit, so 413 f., 424 f., 438 und namentlich zuletzt 449 ff.*) Verheimlichte er zuerst aus Scheu, so verheimlicht er nachher aus

*) „Ein wichtiges Moment ist dem Dichter bei der Führung dieser Szene aber auch das *αἰνιγματώδες*,[88]) das im Munde des Sehers völlig *εἰκός*[89]) erscheint. Besondere Bedeutung gewinnt es 438, wo es die Antwort auf 437 in Dunkel zu hüllen und damit das verfrühte Einsetzen von Thema II (Erforschung der Abkunft des Oedipus) der dramatischen Entwicklung zu verhindern hat." *Ackermann* S. 36.

Rachsucht. — Dagegen zeichnet sich *Oedipus* immer durch Offenheit aus. Offen teilt er dem Chor seine Pläne und Absichten mit, offen stellt er dem Seher seine und des Volkes Notlage dar, und offen zeigt er dem Ungehorsamen nachher seine Wut; er scheut sich vor niemand und berechnet nicht kleinlich seinen Vorteil. — Desgleichen ist der *Chor,* wenn auch schüchtern im Auftreten, so doch offen, so in der Kritik des Hauptspielers (404 ff.). Wenn auf des Königs Worte *τὸν δ'ἰδόντ' οὐδεὶς ὁρᾷ*[90]) (293), der Chor nicht auf den Zeugen der Mordtat aufmerksam macht, so geschieht das nicht aus Unoffenheit oder Unwahrhaftigkeit. Sophokles hat beim Chore, der ja 118 noch nicht anwesend war, die Erinnerung an jenen Mordboten völlig ausgeschaltet; auch 290/2 ist nicht von dem Sklaven, der dem Morde entronnen, sondern nur von alten Gerüchten die Rede.*)

9. Die ersten Worte, die *Teiresias* auf der Bühne spricht, bekunden Reue darüber, dass er dem Geheiss des Königs, zu kommen, um die Wahrheit über den Mord des Laios zu verkünden, Folge geleistet hat (316 ff.). Die Reue bezieht sich demnach auf eine Tat, die der Vorhandlung angehört. Diese Reue des Teiresias fassen wir im Gegensatz zu *Bruhn* (z. St.) als wahr und wirklich auf. Dasselbe Gefühl zeigt der Seher auch weiterhin, bevor er die Anschuldigung ausgesprochen hat, so 320 f. Nachdem er aber die Anschuldigung andeutungsweise ausgesprochen hat (350 f.), ändern sich seine Gefühle; er empfindet eine gewisse Genugtuung darüber, dass er den König, der ihn in seiner Leidenschaft ungerecht behandelt hat, in solcher Weise hat beschimpfen können und noch beschimpfen kann. Er pocht darauf, dass auf seiner Seite die Wahrheit sei, 369 und 410:

οὐ γάρ τι σοὶ ζῶ δοῦλος, ἀλλὰ Λοξίᾳ.[92])

So wechseln in des Sehers Brust die beiden entgegengesetzten Gefühle der Reue und der Genugtuung über die vollbrachten Taten. — Anders bei *Oedipus.* In seiner Authadie rühmt er sich konsequent dessen, was er getan hat. 390 ff. versucht er den Teiresias damit zu beschämen, dass er, der berühmte Seher, das Rätsel der Sphinx nicht habe lösen können, während er, Oedipus, als schlichter Wanderer die Strasse daherziehend, ohne Kenntnis des Vogelfluges das Rätsel gelöst habe (396 ff.). So ist Oedipus stolz auf seine Einsicht, durch die er sich in der Vorhandlung ausgezeichnet hat. Als der Seher 440 f. ihn verspottet, weil er seine Anspielungen nicht verstehe, mit der höhnischen Frage:

οὐκ οὖν σὺ ταῦτ' ἄριστος εὑρίσκειν ἔφυς;[93])

*) Dieses Schweigen des Chores ist *οἰκονομικῶς*[91]) notwendig. Vgl. *Ackermann* S. 33.

da entgegnet Oedipus wiederum selbstbewusst, 441:

τοιαῦτ' ὀνείδιζ', οἷς ἔμ' εὑρήσεις μέγαν[94])

und 443:

ἀλλ' εἰ πόλιν τήνδ' ἐξέσωσ', οὔ μοι μέλει.[95])

Das ist des Hauptspielers Genugtuung über die in der Vorhandlung vollbrachten Taten. — Der *Chor* zeigt über seine Taten weder Reue noch Genugtuung.

10. Mehr und mehr verfällt in dieser Szene, die die Steigerung und Verwicklung der Handlung bringt, der Hauptspieler *Oedipus* dem Irrtum. „Er glaubt in seinem Interesse zu handeln, wenn er den Mörder aufspürt" (*Bruhn,* Einleitung S. 20), so 253 und 312. 261 f. äussert er seine irrtümliche Meinung, dass Laios keine Kinder habe. Einen grossen Irrtum begeht er mit dem Schlusse (346 f.), dass der Seher geistig an der Urheberschaft des Mordes des Laios beteiligt sei. Sehr mit Unrecht nennt er den Seher (370 f.) blind und stumpf an allen Sinnen. „Als der Name Apollo fällt (377), schliesst er auf ein Komplott zwischen Teiresias und Kreon, geschmiedet zu dem Zwecke, ihn des Thrones zu berauben. — — Dem rasch kombinierenden Spiel seiner Gedanken, der überstürzenden Hast seines Forschens fehlt die ruhige Besonnenheit und kühle Ueberlegung. So kommt es, dass er das Nächstliegende übersieht, falsche Voraussetzungen macht und mit bemitleidenswerter Blindheit im Dunkeln tappt bis zum schrecklichen Ende." (*Müller* S. 264) Von Oedipus „irrendem Scharfsinn", der in dieser und den folgenden Szenen dem Zuschauer durch das Kunstmittel der tragischen Ironie immer deutlicher entgegentritt, hängt der Fortgang des ganzen Stückes ab; denn wenn Oedipus den Worten des Sehers Glauben schenken würde, so müsste diese Szene, die eigentlich schon die Anagnorisis enthält, unmittelbar zur Katastrophe führen. Die durch den „irrenden Scharfsinn" des Oedipus ermöglichte Retardation und die ungemein kühn angewendete analytische Technik sind die grösste Kunst in der Komposition des Stückes, bei dem der ganze mittlere Teil der Vorbereitung der ersten Anagnorisis gewidmet ist. (Vgl. *Robert* S. 290 f.) — *Teiresias* als Seher ist frei von Irrtum. — Auch der *Chor* verrät wenigstens in seinen Aeusserungen keinen Irrtum.

11. Man kann ruhig sagen, dass der Gegenspieler *Teiresias,* obschon er grossen Einfluss auf Oedipus hat, seinen Zweck bei ihm nicht erreicht. Zuerst ist seine Absicht und sein Zweck, zu schweigen; diesen Zweck erreicht er nicht, da Oedipus ihn zum Geständnis seines Geheimnisses zu zwingen weiss. Alsdann will er durch gehässiges Triumphieren mit seiner Wahrheit den König demütigen und für seine Leidenschaft bestrafen; auch diese Absicht misslingt ihm. Er

bringt den König wohl in Wut und heftige Aktion, aber nicht aus seiner Bahn, da Oedipus ihm diese Wahrheit eben nicht glaubt. Vgl. Schol. 354: *οἴεται αὐτὸν πλασάμενον ψεύδεσθαι· εἰκότως δὲ ἀπιστεῖται ὡς δι' ὀργὴν εἰρηκώς, εἰ δὲ ἐπιστεύθη καὶ' ἀρχὴν ὁ μαντις τὰ ἐξῆς τοῦ δράματος ἀνήρητο, τὰ τοῦ ἀναγνωρισμοῦ.*[96]) (Vgl. Ackermann S. 34.) Es ist ganz natürlich, „dass der König, dem Teiresias ein Verbrechen zuschiebt, von dem er sich rein weiss, in ihm einen falschen, bestochenen Agenten sieht und sich gar keine Mühe gibt, die Prophezeiung ernst zu nehmen". *(U. v. Wilamowitz,* Excurse S.60.) — Der *Chor* erreicht seinen Zweck beim Hauptspieler, welcher freundlich auf seine Bitten eingeht und die Untersuchung über den Mord energisch weiterführt. — Der Hauptspieler *Oedipus* erreicht seinen Zweck ohne es zu wissen: Er erfährt von dem Seher, wer der Mörder des Laios ist. Wenn er sich damit nicht zufrieden gibt, so liegt es an ihm selber; der Gegenspieler hat zur Erreichung des Zweckes, den der Hauptspieler verfolgt, das Seine getan.

12. Nebenspieler und Gegenspieler sind in der Szene nie allein auf der Bühne, da der Hauptspieler Oedipus immer zugegen ist. Eine neue Wendung bringt der Gegenspieler *Teiresias* insofern in die Handlung, als er ohne zu wollen dem König Verdacht auch gegen Kreon einflösst, der bisher mehr als Nebenspieler gewirkt hat (378). Dieses Moment kommt dann in der nächsten Szene zur Geltung. Damit bringt der Gegenspieler ein neues Glied in die Handlung; sonst hemmt er die Handlung mehr, als dass er sie vorwärts bringt. Auch macht erst die Auffassung des *Oedipus* den Verdacht gegen Kreon wirksam als neues Moment für die Handlung.

II. Epeisodion. — Steigende Handlung, zweite Stufe. V. 513—677.

1. Oedipus Hauptspieler
   Iokaste Nebenspieler
   Kron Gegenspieler
   Chor

Inhalt. Kreons nutzlose Verteidigung; durch Iokaste und den Chor bewogen, entlässt Oedipus den Kreon ungestraft, doch ohne seinen Argwohn fallen zu lassen. (*Müller* S. 80.)

2. Das Willensziel *Kreons* ist, sich von dem Verdachte, den Oedipus gegen ihn gefasst hat, zu befreien (515 ff.). Dahinter steckt aber das allgemeinere Willensziel, mit allen gut zu stehen und bei niemand schlecht angeschrieben zu sein, 515 ff.:

εἰ γὰρ ἐν ταῖς ξυμφοραῖς
ταῖς νῦν νομίζει πρός γ' ἐμοῦ πεπονθέναι
λόγοισιν εἴτ' ἔργοισιν εἰς βλάβην φέρον,
οὔτοι βίου μοι τοῦ μακραίωνος πόθος,
φέροντι τήνδε βάξιν.[97])

Um diesen Zweck zu erreichen, greift er auch zu nicht eben feinen Mitteln. *Bruhn* zu 557: „Kreon lehnt es nicht .... ab, den Seher zu desavouieren; das hat er schon 526 getan, und er deutet es 605 durch die Bezeichnung τερασκόπος[98]) verständlich genug an"; denn dieses Wort nimmt leicht einen verächtlichen Klang an (*Bruhn* zu 605 ff.). — *Iokaste* äussert kein Willensziel, doch hat sie ein bestimmtes Bestreben; sie „versucht, zunächst ohne Kenntnis des Anlasses, den Streit zu schlichten". (*Bruhn* zu 631—648.) Iokaste „tritt 634 zwischen die beiden anderen ἀπαλλαγῆναι αὐτοὺς βουλομένη.[99]) (Schol. 637 und *Listmann* S. 26). — Des *Chores* Bestreben ist in der Szene, nach Recht und Gerechtigkeit zu vermitteln. Er drückt das aber nirgends in Worten aus. — *Oedipus* in seiner Leidenschaft geht darauf aus, den nach seiner Meinung treulosen und verräterischen Kreon zu überführen und zu bestrafen. Sein ursprüngliches Willensziel, den Mörder des Laios ausfindig zu machen, scheint er nun infolge der Streitszene mit Teiresias vergessen zu haben, aber er hat es nicht aufgegeben. Und auch in dieser Szene selbst ist er gegen den Mörder des Laios tätig; erklärt er ja doch Kreon mit Teiresias für die intellektuellen Urheber des Mordes.

3. Zu unserer Szene sagt *Deckinger* S. 95: „Das Ganze ist somit eine Mischung von Streit- und Überredungsszene, ebenso unsachlich gehalten von Oedipus' Seite, wie ruhig und gemässigt von der des Kreon, welcher mit seinen allgemein gehaltenen Betrachtungen, *considérations morales* nennt sie *Patin* a. a. O. II., 172*), vergeblich auf seinen Schwager Eindruck zu machen hofft, aber eben damit die Folie liefert, von der sich die Motive des Oedipus in ihrer Willkür und Subjektivität desto schärfer abheben". In der Tat zeigt sich *Oedipus* dem Gegenspieler Kreon gegenüber so gut wie unbeeinflussbar.

λέγειν σὺ δεινός, μανθάνειν δ' ἐγὼ κακός —
σοῦ[100])

entgegnet er 545 f. dem Kreon, der ihm seine Gründe vorbringen will. Er hat seine Meinung von vornherein, und will sich davon nicht abbringen lassen, 548:

τοῦτ' αὐτὸ μή μοι φράζ', ὅπως οὐκ εἶ κακός.[101])

*) Etudes sur les tragiques grecs, Paris 1890.

Im Wortwechsel zeigt sich Oedipus durch seine von vornherein selbstbewusste Stellung dem Gegenspieler überlegen. Er wiederholt mit bitterem Hohn (548 und nachher 551) die Wendungen Kreons. „Nam altercantes eadem dicendi forma, qua alter usus erat, respondent.“[102]) (*G. Hermann* zu Eur. Andr. 576.) Erst nachdem Kreon (553) den Standpunkt seines Gegners gutgeheissen hat, lässt sich Oedipus auf einen etwas objektiveren Wortwechsel ein, 555 f.:

ἔπειθες, ἢ οὐκ ἔπειθες, ὡς χρείη μ' ἐπὶ
τὸν σεμνόμαντιν ἄνδρα πέμψασθαί τινα;[103])

Von nun an sucht er „vergeblich . . . seinen Schwager des Verrates zu überführen“. (*Bruhn* zu 555—573.) Sein Vorhaben misslingt ihm zwar, aber am Schluss der Szene steht er doch noch fest bei seinem Willen, von Kreon unbeeinflusst im Hasse gegen ihn. Zudem hat sich Oedipus keinen Moment eingeredet, Kreon könnte möglicherweise doch unschuldig sein. (Vgl. 572 f.) Der einigermassen objektive Wortwechsel zwischen den beiden dauert einige Zeit fort. 577 fragt Kreon wiederum sehr sachlich:

τί δῆτ'; ἀδελφὴν τὴν ἐμὴν γήμας ἔχεις;[104])

Doch recht bald zeigt es sich, dass sich Oedipus von Kreon nicht bereden lässt und von seiner einmal gefassten Meinung nicht abzubringen ist. 582 wiederholt er sie:

ἐνταῦθα γὰρ δὴ καὶ κακὸς φαίνῃ φίλος.[105])

Die lange Verteidigungsrede Kreons (583—615) hat Oedipus nicht berührt und ihn keineswegs von der Unschuld des Kreon überzeugt:

ὅταν ταχύς τις οὐπιβουλεύων λάθρᾳ
χωρῇ, ταχὺν δεῖ κἀμὲ βουλεύειν πάλιν[106])

entgegnet er 618 f. Noch 627 sagt Oedipus ganz unbeeinflusst zu Kreon:

ἀλλ' ἔφυς κακός.[107])

Nicht nur verbannen will er Kreon trotz seiner Rechtfertigung, sondern (623):

. . . θνήσκειν, οὐ φυγεῖν σε βούλομαι.[108])

Diese Worte spricht Oedipus in der höchsten Erbitterung darüber, dass Kreon (622) sich leise weigert, in die Verbannung zu gehen nach dem Geheiss des Oedipus. Oedipus verlangt eben unbedingten Gehorsam und duldet von seinen Gegenspielern keine Widerrede:

ὡς οὐχ ὑπείξων οὐδὲ πιστεύσων λέγεις;[109])

fragt er 625 herrisch.*) So pocht Oedipus auf den ihm geschuldeten

*) „624 f. leiden an erheblichen Schwierigkeiten, deren Lösung noch nicht gelungen ist . . . . Also ist 624 ein sinnloser Rest einer längeren Debatte zwischen Oedipus und Kreon, in deren Verlauf Oedipus einsah, dass er seine 623 ausgesprochene Absicht nicht auszuführen vermöge.“ *Bruhn,* z. St.

Gehorsam und hört nicht auf die Vernunftgründe des besonnenen Kreon. Der Untertan soll sich unbedingt dem Willen des Königs unterwerfen. (Vgl. *Müller* S. 265 zu v. 627 ff.) So vermag der Gegenspieler Kreon nichts über den Hauptspieler Oedipus. Auch als er sich hat umstimmen lassen, von einer Bestrafung Kreons abzusehen, hat er seine Stellung zu Kreon keineswegs geändert und bemerkt ausdrücklich, dass er vom Chore beeinflusst ist und nicht von Kreon, dem Gegenspieler; 671 f. sagt er zum Chor:

τὸ γὰρ σόν, οὐ τὸ τοῦδ', ἐποικτίρω στόμα
ἐλεινόν· οἵτος δ', ἔνθ' ἂν ᾖ, στυγήσεται.[110])

Vom Gegenspieler will er auch am Schluss nichts mehr wissen, 676:

οὔκουν μ' ἐάσεις κἀκτὸς εἶ;[111])

Das sind die Worte, mit denen er ihn entlässt. Kreon, der Gegenspieler, hat nichts über den Hauptspieler vermocht. Des Oedipus Stellung zum Gegenspieler ist am Ende der Szene dieselbe wie am Anfang. Oedipus erinnert in der ganzen Art, wie er den Kreon verhört, an einen Untersuchungsrichter. Es macht ihm innerlich Freude, wieder ein Problem zu haben, an dem er seinen Scharfsinn erproben kann. (Vgl. *Robert* S. 292).

Anders steht es mit der Beeinflussung des Hauptspielers durch den *Chor.* Der Chor, der in seiner Angst vor dem Zorn des Oedipus sich auf den Standpunkt des Knechtes stellt, der kein Auge und kein Ohr hat für das, was der Herr tut *(Bruhn* zu 530), wagt es 616 f. zum zweiten Male (vgl. 404 f.) einen leisen Tadel gegen den König auszusprechen mit den Worten:

καλῶς ἔλεξεν (sc. *Κρέων*) *εὐλαβουμένῳ πεσεῖν,*
*ἄναξ**) *φρονεῖν γὰρ οἱ ταχεῖς οὐκ ἀσφαλεῖς.*[112])

Der Chor steht und spricht nämlich gewöhnlich unter dem letzten Eindruck; auf ihn hat die lange Verteidigungsrede Kreons Eindruck gemacht, wenn auch nicht auf den Hauptspieler Oedipus. Daher beginnt er hier zu vermitteln. Noch entschiedener nimmt er 650 für den flehenden Kreon Partei mit den Worten:

πιθοῦ θελήσας φρονήσας τ', ἄναξ, λίσσομαι.[113])

Der Chor wagt es wohl, hier selbständig gegen den Hauptspieler Oedipus aufzutreten und ihn um etwas zu bitten, das nicht in seinem Willen liegt, weil er gestärkt ist durch das Auftreten Iokastes, auf deren Seite er sich stellt. Und auf diese Worte des Chores fängt Oedipus an, bei sich die Möglichkeit eines Nachgebens zu erwägen, 651:

τί σοι θέλεις δῆτ' εἰκάθω;[115])

---

*) Mit nachdrucksvoll betontem *ἄναξ*[114]) am Versanfang.

Der Chor rät 656 f. entschieden:

τὸν ἐναγῆ φίλον μήποτ' ἐν αἰτίᾳ σ'
*ἐν ἀφανεῖ λόγων ἄτιμον βαλεῖν.**)[116])

Daraufhin bedenkt Oedipus (658) seinerseits die Konsequenzen, welche die Befolgung dieses Rates haben würde, und gibt sie dem Chore zu bedenken, 658 f.:

εὖ νῦν ἐπίστω, τοῦθ' ὅταν χρήζῃς, ἐμοὶ
ζητῶν ὄλεθρον ἢ φυγεῖν ἐκ τῆσδε γῆς.[117])

Aber trotz dieser Bedenken geht er auf die Gedanken des Chores ein und ist für ihn zugänglich. Schon 655 heisst er ihn freundlich seine Meinung aussprechen:

φράζε δή· τί φῄς;[118])

668 ff. erscheint er durch den Chor umgestimmt:

ὁ δ'οὖν ἴτω, κεῖ χρή με παντελῶς θανεῖν,
. . . . . .
τὸ γὰρ σόν, οὐ τὸ τοῦδ', ἐποικτίρω στόμα
ἐλεινόν'[119])

„Auch die Forderung, dass Kreon in die Verbannung gehen soll, lässt er damit fallen." *(Bruhn* zu 669.) Dem Chor also hat der Hauptspieler nachgegeben, von seiner geplanten Bestrafung des Kreon abzustehen.

Wir haben schon darauf hingewiesen, dass der Chor in seiner Stellungnahme durch *Iokaste* beeinflusst und ermutigt ist. Obschon er und Iokaste miteinander nicht in Wortwechsel treten, so hat ihr Auftreten doch eine Bedeutung für die Stellungnahme des Chores. Nur weil sie so entschieden auf Oedipus einzuwirken sucht, wird am Schluss der Szene auch der Chor in seiner Stellungnahme entschlossener. „Sie ist auch die einzige, welche ihn (Oedipus) zu besänftigen vermag, wenn die überkochende Leidenschaft ihm die Besinnung raubt . . . Diesen Erfolg erringt sie, weil Oedipus sie liebt." *(Müller* S. 318.) In dieser Szene vermag sie den Hauptspieler allerdings zu überreden, nicht aber in der späteren Szene in der Hauptsache. 634 ff. tritt sie auch gegenüber Oedipus, dem Hauptspieler, nicht nur zielbewusst, sondern gewissermassen befehlend auf. „Aus Iokaste

---

*) Die Verse sind in den Handschriften in verschiedener Gestalt überliefert. *Bruhn* liest: *τὸν ἐναγῆ φίλον μηδέποτ' αἰτίᾳ σ' ἐν ἀφανεῖ λόγων ἄτιμον βαλεῖν. ἀφανεῖ* fasst er als Attribut zu *αἰτίᾳ* und erklärt *αἰτία ἀφανὴς λόγων* für gleichdedeutent mit *δόκησις ἀγνὼς λόγων* (681). Vgl. die Anmerkung zu den Versen. — Wir ziehen es vor, in 656 mit den zuverlässigsten Handschriften LΓA *μήποτ' ἐν αἰτίᾳ* zu lesen, wobei dann einerseits *ἐν αἰτίᾳ βαλεῖν* und andererseits *ἐν ἀφανεῖ λόγων* zusammengehört.

spricht nicht nur die gebietende Königin, sondern dem König gegenüber — unbewusst — die befehlende Mutter." *(Schmelzer* bei Bruhn z. St.). 646 vertritt sie ohne Scheu vor Oedipus die Sache des Gegenspielers und ermutigt dadurch den Chor zu selbstbewusster Stellungnahme.

Dass der *Chor* gegen den Schluss unserer Szene den Hauptspieler in nicht unbedeutender Weise beeinflusst und ihn sogar umzustimmen vermag, haben wir bereits dargelegt. Im Anfang der Szene tritt er aber auch mit dem Gegenspieler Kreon in Aktion. Er sucht die ungerechte Verdächtigung, die der Hauptspieler in der vorhergehenden Szene gegen Kreon ausgesprochen hat, einigermassen zu entschuldigen, 523 f.:

ἀλλ' ἦλθε μὲν δὴ τοῦτο τοὔνειδος· τάχ' ἂν δ'
ὀργῇ βιασθὲν μᾶλλον ἢ γνώμῃ φρενῶν.[120])

„Worte, die für die Stellungnahme des Chores charakteristisch sind," bemerkt dazu *Deckinger* S. 95 und meint damit die vermittelnde Stellungnahme des Chores. Diese bringt auch Schol. 523 zum Ausdruck: *ἐπειδὴ τὸ τοῦ χοροῦ πρόσωπον ἰσόρροπον δεῖ ἐν ταῖς διαίταις εἶναι διὰ τοῦτο καὶ νῦν παραμυθεῖται τὸν Κρέοντα, ὅτι ἴσως καὶ ὀργὴν τοῦτο εἶπεν ἐρεθισθεὶς ὑτὸ τοῦ μάντεως.**)[121]) Im übrigen fragt Kreon den Chor aus (528 f.), wie Oedipus die Verdächtigung gegen ihn ausgesprochen habe, und der Chor antwortet (530) ausweichend, indem er zu den Handlungen des Hauptspielers nicht Stellung nehmen will. „Mit dem Zusatz *οἶδα δ'οὐ, γνώμῃ τίνι*[123]), *ich weiss aber nicht, wie es gemeint war,* möchte er den schwer gekränkten Kreon begütigen." (*Bruhn* zu 527.) Also wiederum vermittelnde Stellungnahme. Er will Kreon begütigen, ohne aber im geringsten gegen Oedipus Stellung zu nehmen oder dessen Verhalten zu tadeln, 530:

ἃ γὰρ δρῶσ' οἱ κρατοῦντες, οὐχ ὁρῶ.[124])

Kreons Worte sind nicht ohne Eindruck am Chor vorübergegangen; da er sieht, dass Kreon unschuldig verdächtigt wird, beginnt er mit 616 langsam seine vermittelnde Beeinflussung auf den Hauptspieler auszuüben. Doch vermöchte er ohne das Auftreten der Iokaste wahrscheinlich die entscheidende Umstimmung des Oedipus nicht herbeizuführen. Daher begrüsst er (631) freudig das Auftreten der Nebenspielerin Iokaste. Auf Iokaste bleibt er ohne Einfluss, wie er denn mit ihr auch nicht ins Gespräch tritt.

Kreon tritt zuerst mit dem Chor ins Gespräch und versucht vergeblich, vom Chore bestimmtere Auskunft über die Verdächtigung zu

---

*) Vgl. Hor. ars poet. 196 f. und Schol. Eur. Phoen. 202: *ἀεὶ παρρησιαζόμενος τοῦ δικαίου* (bonis) *προίσταται.*[122])

erlangen. (Vgl. *Bruhn* zu 513—529.) Vor dem Hauptspieler Oedipus muss er sich sein Recht von Anfang an mühsam zu erkämpfen suchen (543 f.). Bevor er überhaupt nur mit Oedipus sachlich reden kann, muss er ihm einmal rechtgeben und nachgeben, 553 f.:

ξύμφημί σοι ταῦτ' ἔνδικ' εἰρῆσθαι· τὸ δὲ
πάθημ' ὁποῖον φῂς παθεῖν, δίδασκέ με.[125])

So zeigt er sich Oedipus gegenüber in kluger Weise nachgiebig, und wenn dieser ihm durch sein Herrscherselbstbewusstsein überlegen ist, so sucht Kreon ihm durch berechnende Klugheit beizukommen. Allein „Kreon sucht vergebens, Oedipus seine Unschuld zu beweisen". *(Bruhn* zu 574—617.) Er dringt nicht durch und kommt in seiner langen Verteidigungsrede (583—615) mit seinen verstandesmässigen Gründen dem Oedipus nicht bei. Doch unterliegt er auch nicht ohne weiteres und gibt nicht nach: Wenn Oedipus (625) behauptet, er nehme *sein* Interesse wohl wahr, so entgegnet sein ausdauernder Gegenspieler (627), Oedipus sollte billigerweise auch auf Kreon Rücksicht nehmen, nicht nur auf sich. Als (628) Oedipus unbedingten Gehorsam fordert, da weigert sich Kreon einfach, 629:

οὔτοι κακῶς γ' ἄρχοντος (sc. ἀρκτέον),[126])

und als schlagfertiger Partner entgegnet er dem Hauptspieler auf den Ausruf *ὦ πόλις, πόλις!*[127]) 630:

κἀμοὶ πόλεως μέτεστι τῆσδ', οὐ σοὶ μόνῳ.[128])

Weil aber Oedipus nun einmal Herrscher ist und mit der ganzen Leidenschaft seines Charakters ihm entgegentritt, ohne auf Verstandesgründe zu hören, so dringt Kreon trotz seiner zähen Gegenwehr nicht durch. Deshalb muss er (639) Iokaste, seine Schwester, des Oedipus Gattin, anrufen; er braucht Unterstützung gegen den Hauptspieler. Wenn Oedipus sein Vorhaben, die Bestrafung, an ihm nicht ausführt, so verdankt Kreon das nicht seiner eigenen Kraft im Auftreten, sondern der Hilfe der Nebenspieler, der Iokaste und des Chores, die etwas über den Hauptspieler vermögen. Auf diese Nebenspieler wirkt er ein durch den Schwur, durch den er sich 644 f. dem *Ζεὺς ὅρκιος*[129]) bindet. „Damit hat er aber auch die Stärkung gewonnen, welche die Anwendung dieses Rechtsmittels verleiht." *(Bruhn* zu 654.) So gibt Kreon nicht nach, aber er dringt auch nicht durch.

Oedipus tritt in Wechselwirkung mit Kreon, Chor, Iokaste, also mit allen in der Szene auftretenden Personen. Er wirkt auf alle ein, und alle suchen auf ihn einzuwirken, bald mit, bald ohne Erfolg. — Der *Chor* tritt nur mit Oedipus und Kreon in direkte Wechselwirkung (Gespräch), mit Iokaste nicht. — *Kreon* redet nur mit Oedipus und dem Chor; Iokaste ruft er zwar (639) an, aber zu einem

Gespräch zwischen ihm und ihr kommt es nicht. — *Iokaste* tritt nur mit Oedipus in Wortwechsel. Die Stellung des Chores beeinflusst sie, ohne mit ihm ins Gespräch zu treten.*)

Von einer Beeinflussung hinter der Szene vernehmen wir nur ganz im Anfang der Szene. „In der vom ersten Stasimon ausgefüllten Pause lässt Sophokles den Kreon Kunde erhalten von der Bezichtigung des Königs. Wer ihm die Mitteilung macht, ist natürlich völlig belanglos." (*Ackermann* S. 37.) Während des vorangegangenen Standliedes hat Kreon, der Gegenspieler, hinter der Bühne vernommen (wir hören nicht, von wem), wie ihn Oedipus in der vorigen Szene angegriffen hat, 513 ff.:

ἄνδρες πολῖται, δεῖν' ἔπη πεπυσμένος
κατηγορεῖν μου τὸν τύραννον Οἰδίπουν
πάρειμ' ἀλητῶν . . .[130])

4. So hartnäckig *Oedipus* im Wortwechsel mit Kreon auf seinem Vorhaben beharrt, den vermeintlichen Verräter umzubringen, dem Chor gibt er auf seine Fürbitte nach. Diese Umstimmung geschieht nicht ohne inneren (seelischen) Kampf. Wir sehen den inneren Wechsel von 651 an langsam entstehen, bis Oedipus mit 668 nach einigem Zögern umgestimmt erscheint:

ὁ δ' οὖν ἴτω, κεἰ χρή με παντελῶς θανεῖν.[131])

Aus eigener Entschliessung gibt Oedipus dem Chor nach. Doch sein Inneres ist nicht umgestimmt; gegen Kreon ist er am Ende der Szene nicht weniger feindlich gesinnt als im Anfang:

. . . . οὗτος δ', ἔνθ' ἂν ᾖ, στυγήσεται[132])

sagt er noch 672. Von einer Willenswendung und einer Änderung der Gesinnung kann man deshalb nicht eigentlich reden. Sein Wille wird nicht gebrochen oder gewendet, sondern in seinem Ausdruck nur etwas gemässigt.**) Ist so das Verhalten des Hauptspielers unwandelbar, so weicht er doch ab von dem einmal gefassten Willensziele, Kreon zu verbannen und zu töten. Das alte Willensziel (Aufspürung des

*) „Gegenüber früheren Formen zeigt sich die Technik des Dreigesprächs offenbar vollendeter im II. Epeisodion des Oidipus, 634 ff. Zum ersten Male stossen da in einem dramatischen Gespräch gleichzeitig drei Schauspieler aufeinander" (Oedipus, Kreon, Iokaste). . . . . „Dennoch ist die Technik der Szene in ihrer dramatischen Belebung und Steigerung bewundernswert. Alle drei Schauspieler betätigen sich selbständig in der Handlung, jeder markiert seinen eigenen Standpunkt, und ihre Teilnahme an ein und demselben dramatischen Dialog geschieht wirkungsvoll gleichzeitig." *Listmann* S. 26.

**) Vgl. *Ackermann* S. 39: „Der Wille des Oedipus ändert sich, nicht aber seine Überzeugung und seine dem Kreon feindliche Gesinnung. Die Verse 671 f. wahren diese ausdrücklich, mit derselben Bestimmtheit, mit der sie das Motiv seiner Willensänderung nennen." — Ähnlich *Deckinger* S. 95.

Mörders) ist auch jetzt nicht aufgegeben, doch sind andere Willensziele in den Vordergrund getreten. Übrigens hält er ja den Kreon, den er in der Szene verfolgt, für beteiligt am Morde. Schliesslich ist dieser Wechsel, diese Verschiebung im Willensziele, auch als ein Vorzug der dramatischen Technik angesprochen worden: „Die Teiresiasszene und ganz besonders die Kreonszene ist unter einem Gesichtspunkte anzusehen, den *Wilhelm v. Scholz* (Gedanken zum Drama. München und Leipzig 1905, S. 56) geltend macht mit den Worten: Die Organisation der Psyche verlangt, dass wir von einer Idee, einem Gedanken, einer Vorstellungsreihe, die wir im tiefsten festhalten sollen, von Zeit zu Zeit abgezogen werden müssen. Gewiss ist, dass eine dramatische Dichtung, die nur das bewusste, ausgesprochene Wollen des Helden verkörperte und uns fortgesetzt auf dessen Ziel hinwiese, eine Dichtung, die nur Handlung, nicht auch Geschehnis wäre, uns langweilen müsste." (*Ackermann* S. 37 f.) — *Kreon* weist auch keine Willenswendung auf. Mit derselben Zähigkeit wehrt er sich durch die ganze Szene hindurch gegen die ungerechte Verdächtigung und wendet die verschiedensten Kunstgriffe an, um der drohenden Verbannung und Todesstrafe zu entgehen. Nirgends sieht er, beeinflusst durch andere Spieler, von seinem Vorhaben ab, sondern ist konsequent in seinem Verhalten. Er hat sich vom Nebenspieler (im Prolog) zum Gegenspieler entwickelt infolge der Verdächtigung durch Oedipus. — *Iokaste* handelt in der kurzen Zeit, in der sie auf der Bühne ist, immer in derselben Richtung. Sie sucht den Hauptspieler Oedipus zu Gunsten des Gegenspielers Kreon um der Gerechtigkeit willen zu beeinflussen. Sie ist unwandelbar in der Verfolgung ihres neu auftretenden Willenszieles. — Hingegen macht der *Chor* eine innere Wandlung durch. Hat er noch in der voraufgegangenen Gesangsszene keine Bedenken gegenüber der Handlungsweise des Hauptspielers aufkommen lassen, und verhält er sich noch im Anfang unserer Szene in dem Urteil über Oedipus sehr zurückhaltend (530), so wagt er 616 f. schon einen leisen Tadel, und vollends nachdem Iokaste in vermittelndem Sinne zu wirken gesucht hat (634 ff.), tritt er förmlich mit seinen Bitten für Kreon ein. Der Chor steht nicht ganz unbedingt auf des Hauptspielers Seite, sondern er vermittelt für das Recht. So macht er eine leise Charakterentwicklung durch; sie geht aber fast ganz unmerklich vor sich und ist unbedeutend, sodass von einem seelischen Kampf nicht gesprochen werden kann. Von dem alten Ziele, Sühnung der befleckten Stadt zu erlangen, ist er nicht abgewichen. Eine neues Willensziel ist die Fürbitte für Kreon. Sein Verhalten gegenüber dem Hauptspieler und den Gegenspielern hat sich etwas geändert.

5. Das Hauptmotiv, das *Oedipus* dazu treibt, seinen Schwager Kreon zum Tode zu verurteilen, ist der Verdacht, den er gegen ihn hegt. Dieses Motiv, das sich durch die ganze Szene hindurchzieht, ist in erster Linie instinktiver Natur, und beruht — mehr als auf äusserlich erkennbaren Anhaltspunkten — auf der zu raschen Kombinationen veranlagten Natur des Hauptspielers. Dafür spricht auch die rasche und haltlose Entstehung des Verdachtes (378). Diese Ansicht drückt auch der Chor 523 f. aus:

ἀλλ' ἦλθε μὲν δὴ τοῦτο τοὔνειδος· τάχ' ἂν δ'
*ὀργῇ βιασθὲν μᾶλλον ἢ γνώμῃ φρενῶν.**)[133])

So tritt denn Oedipus (532 ff.) seiner Sache sehr sicher auf; ja dieses ihn stets begleitende Sicherheitsgefühl wird ein Motiv für sein jeweiliges Verhalten. Mit seinem Misstrauen und seiner Angst „paart sich das autokratische Moment jener ὕβρις[134]) .... In dem Bewusstsein des Alleinherrschers, bei dem oft *stat pro ratione voluntas*[135] (vgl. 534 f., 546 ff., 618 ff., 642), lässt Oedipus den Kreon gar nimmer zu Worte kommen, sondern bricht barsch ab: ἀρκτέον γ' ὅμως[136]) (628)"**). 545 nennt er selbst das Grundmotiv für sein beständiges Irren, für seine raschen Entschlüsse und sein rasches Vorgehen. Seine Gründe sind subjektiver Art; er hört und sieht wenig auf die äussern Eindrücke, 545 f.:

μανθάνειν δ' ἐγὼ κακός —
σοῦ.[137])

Es ist bezeichnend, dass er den Zusatz *σοῦ*[137a]) erst nachträglich, nach einiger Überlegung, macht. (Vgl. *Bruhn* z. St.) Wenn so die Motive, die des Oedipus Verhalten bestimmen, zumeist auf seinem Charakter beruhen und instinktiver Natur sind, so stossen wir da und dort doch auch auf Beweggründe intellektueller Natur, die auf Überlegung beruhen, so 620 f.:

εἰ δ' ἡσυχάζων προσμενῶ, τὰ τοῦδε μὲν
πεπραγμέν' ἔσται, τἀμὰ δ' ἡμαρτημένα.[135])

Seine Subjektivität und sein Egoismus tritt hervor in der Antwort auf Kreons Anschuldigung, 626 f.:

Kreon: *οὐ γὰρ φρονοῦντά σ' εὖ βλέπω. —*
τὸ γοῦν ἐμὸν[139])

entgegnet Oedipus. Nicht zum mindesten ist es der Egoismus, also ein instinktives Motiv gewesen, dem Oedipus seinen Schwager Kreon, den Gegenspieler, hat opfern wollen.

εὖ νῦν ἐπίστω, τοῦθ' (sc. Freisprechung Kreons) *ὅταν χρῄζῃς, ἐμοὶ*
ζητῶν ὄλεθρον ἢ φυγεῖν ἐκ τῆσδε γῆς[140])

---

*) „Mehr vom Zorn erzwungen als (hervorgegangen) aus dem Denkvermögen des Innern" übersetzt *Bruhn.*

**) *Walther Heim.* Die Königsgestalten bei den griechischen Tragikern. Diss. Erlangen 1904, S. 9.

sagt er 658 f. zum Chor. Was ihn dann zum Nachgeben bewegt, ist instinktives Mitleid mit dem Chor, wobei keine Berechnung mitspielt (671 f.).

Den Gegenspieler *Kreon* dagegen treiben vielmehr intellektuelle Motive als instinktive. Sein Verhalten ist viel bewusster als das des Hauptspielers. Sein Hauptmotiv ist die Rücksicht auf die Mitmenschen und das Urteil, das sie über ihn haben. Das ist für ihn massgebend. So begründet er denn auch sein Auftreten, 515 ff.:

εἰ γὰρ ἐν ταῖς ξυμφοραῖς
ταῖς νῦν νομίζει πρός γ' ἐμοῦ πεπονθέναι
λόγοισιν εἴτ' ἔργοισιν εἰς βλάβην φέρον,
οὔτοι βίου μοι τοῦ μακραίωνος πόθος,
φέροντι τἰνδε βάξιν. οὐ γὰρ εἰς ἁπλοῦν
ἡ ζημία μοι τοῦ λόγου τούτου φέρει,
ἀλλ' ἐς μέγιστον, εἰ κακὸς μὲν ἐν πόλει,
κακὸς δὲ πρὸς σοῦ καὶ φίλων κεκλήσομαι.[141])

Während der Hauptspieler hauptsächlich nur die Rücksicht auf sich kennt, die ihn zu seinem Verhalten bewegt, nimmt der Gegenspieler Kreon in weitem Umfang Rücksicht auf äussere Umstände, „ist ihm doch an seiner Reputation bei den Mitbürgern alles gelegen". (*Müller* S. 279). Dieser Rücksicht auf die Mitmenschen entspricht, dass er in der langen Verteidigungsrede (583—615) hauptsächlich verstandesmässige Gründe anführt, die ihn gar nicht an eine Verschwörung gegen Oedipus denken lassen, z. B. 596 f.:

νῦν πᾶσι χαίρω, νῦν με πᾶς ἀσπάζεται,
νῦν οἱ σέθεν χρῄζοντες ἐκκαλοῦσί με.*)[142])

Die fremde Meinung ist für ihn massgebend und wirkt auf ihn bestimmend. In seinem klugen und selbstgefälligen Egoismus zeigt er sich „überängstlich wie alle Menschen, denen ein entschlossener Wille fehlt". (*Müller* S. 279.) Auch darin steht er im Gegensatz zum Hauptspieler Oedipus. Wenn er dennoch im Wortstreit dem Hauptspieler kräftigen Widerstand entgegensetzt, so ist das Motiv dazu nicht Entschlossenheit, sondern Ängstlichkeit und furchtsame Berechnung. „Und mit dem ruhigen Wort, vom König zwar verkannt, in den Augen der Bürger aber derselbe zu sein wie früher, tritt er ab." (*Müller* S. 279.) So ist das Verhalten des Kreon zum guten Teil bewusst, Reflexion, seine Motive sind intellektueller Art. Treffendes Licht werfen die Worte von *U. v. Wilamowitz* (Excurse S. 61 f.), der Kreon trotz seiner Unsträflichkeit einen „unausstehlichen Kerl" und einen „gerechten Kammacher" nennt, auf das verstandesmässige Verhalten und den Charakter des Kreon: „Nachher als ihm wirklich

*) *Musgrave's* Konjektur *αἰκάλλουσι* erscheint nicht notwendig.

unrecht getan wird, wird er nicht leidenschaftlich, er sagt, es wäre ihm sehr schrecklich, aber man merkt es nicht; er betrachtet die Probabilität seines Verbrechens als ein Rechenexempel (583), er hat das Attentat nicht, weil es eine Gemeinheit wäre, sondern als eine Dummheit unterlassen."

Zu 530 bemerkt *Bruhn:* „In seiner Angst vor dem Zorne des Oedipus stellt sich der *Chor* auf den Standpunkt des Knechtes, der kein Auge und Ohr hat für das, was der Herr tut". Rücksicht auf den Hauptspieler bestimmt also sein Verhalten, welches demnach reflexionsmässig ist. Wenn er dem Kreon beisteht, so bewegt ihn dazu nicht wenig die Scheu vor dem Eid, den dieser geschworen hat, also eine verstandesmässige Rücksicht, 652 f.:

τὸν οὔτε πρὶν νήπιον νῦν τ' ἐν ὅρκῳ μέγαν καταίδεσαι.[143])

Dasselbe Motiv 656. Daneben bestimmt ihn eine andere Rücksichtnahme, die Liebe zu dem leidenden Land (665 ff.). Beim Chor liegt also bewusstes Verhalten vor.

Infolge ganz ähnlicher Motive steht *Iokaste* dem Kreon bei, 646 ff.:

ὦ πρὸς θεῶν πίστευσον, Οἰδίπους, τάδε,
μάλιστα μὲν τόνδ' ὅρκον αἰδεσθεὶς θεῶν,
ἔπειτα κἀμὲ τούσδε θ', οἳ πάρεισί σοι.[144])

Mit dem Schwur Kreons (644 f.) gibt der Dichter sowohl Iokaste als auch dem Chore einen festen Stützpunkt und eine sichere Handhabe, den Oedipus ohne weiteres zum Nachgeben zu bewegen. (Vgl. *Ackermann* S. 38 f.) Also Rücksicht auf Götter und Menschen ist für Iokaste massgebend und soll es auch für Oedipus sein.

Die Darstellung der Motive hat gezeigt, dass sämtliche in der Szene auftretenden Personen, Oedipus, Kreon, Iokaste und auch der Chor nicht aus fremdem Auftrag handeln, sondern aus eigenem Antrieb und im eigenen Interesse.

6. Ausser Oedipus gibt in der Szene niemand nach. — Wenn der *Chor* aus seiner neutralen oder hier dem Hauptspieler freundlichen Stellung nach und nach für Kreon eintritt, so geschieht das aus freier Entschliessung, ohne dass er dem Zwang eines andern Spielers nachgäbe. Im Anfang ist der Chor in seinen Äusserungen gehemmt durch die Rücksicht auf Oedipus, also durch seelische Motive; denn Oedipus tut ihm nirgends äusseren Zwang an; erst durch Iokastes Auftreten ermutigt, wird der Chor freier in seinem Auftreten. Er macht eine innere Entwicklung durch, nicht aber einen eigentlichen seelischen Kampf. — *Kreon* gibt 553 dem Oedipus recht:

ξύμφημί σοι ταῦτ' ἔνδικ' εἰρῆσθαι.[145])

Um ein eigentliches Nachgeben und ein Abweichen von Vorsätzen und Willenszielen handelt es sich aber hier nicht. Doch wird

Kreons Willensäusserung durchwegs gehemmt durch den Hauptspieler Oedipus, nicht etwa durch innere seelische Konflikte. — Wohl aber gibt *Oedipus* dem Chore und der Iokaste nach. Des Oedipus Willensziel ist, den Kreon zu verbannen oder gar zu töten. Dieses Ziel wird nicht erreicht; denn Oedipus erleidet eine wirksame äussere Hemmung, nicht durch den Gegenspieler, dessen Worte ohne Einfluss auf ihn bleiben, sondern durch den Nebenspieler Iokaste und den Chor. Nur geschieht diese Hemmung nicht gewaltsam, die Nebenspieler überlassen alles schliesslich doch dem Willen des Hauptspielers, sondern es liegt hier wirklich ein seelischer Kampf vor. Es sind innere Motive, die des Oedipus Entschliessung bestimmen. Motiv ist das Mitleid und die Liebe zum Chor. „Das Entscheidende ist auch hier die Rücksicht auf Land und Volk, auf das Interesse der Gesamtheit. . . . So weicht denn Oedipus den dringenden Bitten; aus seinem *ἦθος βασιλικόν*[146]) schöpft er die Kraft, über sein eigenes vermeintliches Interesse emporzusteigen, 669 f." (*Ackermann* S. 39.) Motiv ist ferner seine grosse Liebe zu Iokaste, die er selbst zwar nicht als Motiv angibt, die wir aber aus 580 kennen lernen:

*ἢν ἦ θέλουσα, πάντ' ἐμοῦ κομίζεται.**)[147])

Also auch hier instinktive Gründe, Mitleid und Herzensrücksicht. — *Iokaste* stösst auf keine Hemmungen, weder auf äussere noch auf innere.

7. Gegen Kreon zeigt sich *Oedipus* unfreundlich und hart. (Vgl. *Bruhn* zu 618—630). So sagt er 623:

. . . θνήσκειν, οὐ φυγεῖν σε βούλομαι.[148])

Er gewährt ihm kaum Gelegenheit, sich zu verteidigen, und im Gewähren noch zeigt er Hass gegen ihn, 672:

. . . οὗτος δ', ἔνθ' ἂν ᾖ, στυγήσεται.[149])

Hart und kalt ist auch sein letztes Wort gegen den Gegenspieler, 676:

οὔκουν μ' ἐάσεις κἀκτὸς εἶ;[150])

Anders erweist er sich gegen die Nebenspieler, obschon sie etwas von ihm erbitten, was wider seinen Willen ist. Weitgehendes Entgegenkommen pflegt er (nach seinem Ausspruch 580) seiner Gattin Iokaste zu erweisen. Die Ratschläge des Chores nimmt er (650 ff.) ebenfalls mit grossem Wohlwollen entgegen. Zu 669 bemerkt *Bruhn*: „Oedipus, auch hier *φιλόκοινος*,[151]) gibt den Bitten der Bürger nach,

*) „Diesen Erfolg erringt sie, weil Oedipus sie liebt" (*Müller* S. 318), und „ihr Wille ist auch der seine (580). Er würde nichts tun, was ihr nicht lieb ist (863)." *Müller* S. 267. — „Da dringt Iokaste in Oedipus selbst mit der Bitte, seines Zürnens Grund ihr mitzuteilen, und die Verehrung, die er seiner Gattin zollt, bestimmt ihn, ihrem Wunsche zu willfahren (700 f.)." *Ackermann* S. 39.

ohne mit Kreon versöhnt zu sein". Mit dem Chor hat er (nach 671 f.) herzliches Mitleid. So begegnet der Hauptheld seinem Gegenspieler mit Hass, seinen Nebenspielern mit Liebe. — *Kreon* zeigt, leidenschaftslos und Verstandesmensch wie er ist, nicht ausgesprochene Gefühle. Sein Auftreten gegen Oedipus zeigt weder Liebe noch Hass, immerhin eine gewisse Kälte. Mit diesem Gefühle spricht er ruhig aber teilnahmslos 673 ff. zu Oedipus die Worte:

στυγνὸς μὲν εἴκων δῆλος εἶ, βαρὺς δ', ὅταν
θυμοῦ περάσῃς. αἱ δὲ τοιαῦται φύσεις
αὑταῖς δικαίως εἰσὶν ἄλγισται φέρειν.[152])

Gegenüber den Nebenspielern, Chor und Iokaste, treten seine Gefühle nicht hervor, da er mit ihnen gar nicht oder nur wenig in Aktion tritt. — Der *Chor* zeigt wie gewohnt Liebe für Oedipus, wenn er schon seinem Willen entgegentritt; für den Gegenspieler Teiresias zeigt er nicht eigentliche Teilnahme. 652 hat er für ihn nur den Ausdruck *τὸν οὔτε πρὶν νήπιον*[153]); er stellt sich hauptsächlich infolge des Eides, den Kreon geschworen, auf seine Seite; also mehr aus Rücksicht auf die Götter als auf Kreon. Seine Gefühle für Iokaste treten nicht hervor. — Auch *Iokaste* beruft sich nirgends auf die Liebe zu ihrem Bruder, indem sie für ihn eintritt, sondern verhält sich ähnlich wie der Chor (646 f.). Ihre Gefühle treten in der Szene nicht hervor, auch nicht die gegenüber Oedipus und dem Chor.

8. *Oedipus* setzt seinen Willen wiederum mit Offenheit durch. Er verheimlicht kein Motiv. — Auch der Gegenspieler *Kreon* verheimlicht in dieser Szene nichts. Auf Oedipus' Frage, ob denn nicht er geraten habe, den Seher zu befragen, erklärt er unumwunden, 557:

καὶ νῦν ἔθ' αὐτός εἰμι τῷ βουλεύματι,[154])

und offen erklärt er ferner 603 ff.:

τοῦτο μὲν Πυθώδ' ἰὼν
πυθοῦ τὰ χρησθέντ' εἰ σαφῶς ἤγγειλά σοι·
τοῦτ' ἄλλ', ἐάν με τῷ τερασκόπῳ λάβῃς
κοινῇ τι βουλεύσαντα, μή μ' ἁπλῇ κτάνῃς
ψήφῳ, διπλῇ δέ, τῇ τ' ἐμῇ καὶ σῇ, λαβών.[155])

— Der Nebenspieler *Iokaste* sagt offen seine Meinung. Immerhin erscheint sie schon hier als ein nicht ganz offener Charakter, der gern beschönigt. „Die Worte *ἄρθρα . . . ἐνζεύξας ποδοῖν*[156]) (718) sind im Munde der Mutter eine Beschönigung der Wahrheit (vgl. die Aussage des Korinthiers 1034 *διατόρους ποδοῖν ἀκμάς*).[157])" (*Ackermann* S. 40.) — Nicht ganz offen ist das Verhalten des *Chores*. So will er aus Scheu vor dem König 530 dem Kreon auf seine Fragen nicht recht Auskunft geben:

οὐκ οἶδ'· ἃ γὰρ δρῶσ' οἱ κρατοῦντες, οὐχ ὁρῶ.[158])

Mit seiner Meinung rückt er aus Scheu vor Oedipus erst dann unumwunden heraus, als er durch das Auftreten der Iokaste ermutigt worden ist.

9. Reue tritt nirgends an *Oedipus* heran, und gerade daraus entspringt sein ungetrübtes Selbstbewusstsein. Wenn auch seine Genugtuung über seine Taten und sein Verhalten in dieser Szene nicht gerade besonders zum Ausdruck kommt, so ist sie doch vorhanden. Wenn er von seinem Vorsatz, Kreon zu töten oder zu verbannen, abkommt, so bereut er nachher diesen früheren Entschluss nirgends. — Auch *Kreon* zeigt in der ganzen Szene nirgends Reue. Er steht offen und ohne Reue zu dem, was er früher im Drama getan hat, 557:

καὶ νῦν ἔθ' αὑτός εἰμι τῷ βουλεύματι.[159])

Er ist eine zu ängstliche Natur, um selbstbewusst aufzutreten und Genugtuung über seine Taten zu zeigen, obschon es ihm an einer etwas kleinlichen Selbstzufriedenheit und Selbstgefälligkeit nicht fehlt. — *Iokaste* tritt entschlossen und zuversichtlich auf. Von Reue oder Genugtuung über ihre Handlungen kann in der Szene nicht die Rede sein, da sie zum ersten Male handelt. — Der *Chor* stellt sich in kein Verhältnis zu dem früher Getanen. Er zeigt weder Reue noch Genugtuung.

10. In der vorhergehenden Szene ist *Oedipus* mit seinem Verdacht auf Kreon dem Irrtum verfallen, und selbstgerecht, wie er ist, verharrt er in der vorliegenden Szene darin, 545: *μανθάνειν δ' ἐγὼ κακός.*[160]). Sein erster Ausspruch beruht auf Irrtum, 532 ff.:

ἦ τοσόνδ' ἔχεις
τόλμης πρόσωπον, ὥστε τὰς ἐμὰς στέγας
ἵκου, φονεὺς ὢν τοῦδε τἀνδρὸς ἐμφανῶς
λῃστής τ' ἐναργὴς τῆς ἐμῆς τυραννίδος;[161])

usw. bis 542. Trotz aller Gegenbeteuerungen des Kreon hält er an des Sehers und Kreons Komplott gegen sich fest, so 572 f.:

ὀθούνεκ', εἰ μὴ σοὶ ξυνῆλθε, τὰς ἐμὰς
οὐκ ἄν ποτ' εἶπεν Λαΐου διαφθοράς.[162])

An seiner irrtümlichen Meinung ist überhaupt nichts zu ändern, er beharrt darauf, 627:

ἀλλ' ἔφυς κακός.[163])

— Ausser dem Hauptspieler Oedipus ist von den Nebenspielern niemand und auch der Gegenspieler nicht von Irrtum befangen im Handeln. Wenn sie die Wahrheit über Oedipus nicht wissen, so machen sie über ihn in dieser Beziehung auch keine Aussagen.

11. Der Zweck und das Ziel des Gegenspielers *Kreon* ist, sich vom Verdachte rein zu waschen. Diesen Zweck erreicht er vor Oedipus nicht. Sein höherer Zweck dabei ist natürlich, von Strafe

frei zu bleiben. Darauf läuft denn die Szene auch hinaus, aber das hat nicht Kreon, der Gegenspieler, sondern das haben die Nebenspieler erreicht. — Die Nebenspieler freilich erreichen in dieser Szene ihren Zweck, *Iokaste* sogar schon nach ganz kurzer Wirksamkeit. Sie bringt es mit dem Chore dazu, dass Oedipus den Kreon vorläufig ungestraft entlässt. Damit hat sie, nach ihrem Vorhaben, den Streit geschlichtet. — Dasselbe gilt für den *Chor.* Nur geht dieser zuerst schüchtern ans Werk. „Als der Chor den König bittet, um des Staatswohles willen sein Urteil zurückzunehmen, entschliesst sich Oedipus widerwillig dazu, und Kreon geht ab." (*Bruhn* zu 649—677.) — *Oedipus,* der Hauptspieler, gelangt in dieser Szene allerdings nicht ganz zur Durchführung seines Vorhabens. „Oedipus sucht vergeblich durch ein Verhör seinen Schwager des Verrates zu überführen." (*Bruhn* zu 555—573). Immerhin bleibt er von dem Verrate überzeugt. Aber seine Absicht, Kreon zu töten oder zu verbannen, bleibt unverwirklicht, indem der König infolge der Einwirkung der Nebenspieler zwar widerwillig, aber doch aus eigener Entschliessung und ohne Zwang davon absteht.

12. Zuerst sind nur der Gegenspieler Kreon und der Chor als Nebenspieler auf der Bühne. Für den Fortgang der Handlung leisten sie nichts, da Kreon vom Chor nichts erfährt, was er nicht schon weiss; dann ist der Hauptspieler Oedipus immer auf der Bühne. Kreon bringt keine Wendung in die Handlung hinein, dagegen die Nebenspieler. Wenn Kreons Bemühungen fruchtlos bleiben, so stimmen der Chor und Iokaste den Hauptspieler um, woraufhin der Gegenspieler entlassen wird. Die Nebenspieler haben in der Szene somit einen bedeutenden Schritt in der Handlung herbeigeführt. „Während Iokaste den erregten Oedipus nur zu beruhigen sucht, lenkt sie unbewusst wieder zum alten Thema zurück: Das Forschen nach dem Mörder beginnt von neuem — nun allerdings von einem schaudervollen Unterton begleitet."*)

II. Epeisodion, bis 862. — Höhepunkt. V. 678—862.

1. Oedipus Hauptspieler
   Iokaste Nebenspieler
   Chor.

Inhalt: Unterredung des Oedipus mit Iokaste, welche ihn beruhigen will. Wider ihren Willen versetzt sie durch ihre Worte (716) den König in Besorgnis und Angst, dass er selber der Mörder des

*) *Ackermann* S. 38. — Dazu S. 40: „Im Verlauf ihrer Rede aber rührt Iokaste mit ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς[164]) (716) unbewusst an den Punkt, der den Oedipus sich selbst verdächtig macht . . ."

Laios sei. Tragisches Moment und Umschlag in der Stimmung des Königs. (Vgl. *Müller* S. 80.)

2. *Iokaste* „versucht die Glaubwürdigkeit des Teiresias zu erschüttern, indem sie von dem — ihrer Meinung nach nicht erfüllten — Orakel über den Tod des Laios erzählt". (*Bruhn* zu 678—725.) Damit ist ihr Willensziel angegeben. Sie will erst von der Bühne abtreten

μαθοῦσά γ' ἥτις ἡ τυχη.[165]) (680).

Dieses ihr Willensziel ist auch in ihren ersten Worten an Oedipus ausgedrückt, 698 f.:

πρὸς θεῶν δίδαξον κἄμ', ἄναξ, ὅτου ποτὲ
μῆνιν τοσήνδε πράγματος στήσας ἔχεις.[166])

Nachdem sie einmal weiss, worum es sich handelt, ist ihr Ziel, den Oedipus über die verdächtigenden Worte des Teiresias zu beruhigen (707—725). Als des Oedipus letzte Hoffnung daran hängt, dass der dem Mord entronnene Diener von einer *Mehrzahl* von Mördern des Laios gesprochen hat, sucht Iokaste ihn von neuem zu beruhigen. (*Bruhn* zu 834—862.) So sagt sie 848 ff. nicht ohne Oberflächlichkeit:

ἀλλ' ὡς φανέν γε τοὖπος ὧδ' ἐπίστασο,
κοὐκ ἔστιν αὐτῷ τοῦτό γ' ἐκβαλεῖν πάλιν·
πόλις γὰρ ἦκουσ', οὐκ ἐγὼ μόνη, τάδε.[167])

Am Schlusse, als sie selbst mit der Möglichkeit rechnet, Oedipus könnte der Mörder des Laios sein, da hat sie „es eilig ihn ins Haus zu bringen, damit er sich nicht irgendwo kompromittiere". (*Bruhn* zu 861.) — Nachdem in *Oedipus* die Angst erweckt ist, er könnte der Mörder des Laios sein, will er von Iokaste die Einzelheiten des Mordes vernehmen und will den einzigen Augenzeugen kommen lassen. (Vgl. *Bruhn* zu 726 ff.). Daraufhin geht nun sein Ziel, daraufhin ist nun unbeirrbar sein Wille gerichtet. Er will feststellen, ob er wirklich am Mord des Laios schuld sei oder nicht. Damit hat er in neuer Form sein erstes Willensziel wieder aufgenommen, den Mörder des Laios ausfindig zu machen. — „Nach Kreons Entferung wünscht der *Chor* auch den Oedipus hinweggeführt zu sehen, damit dieser sich beruhige". (*Bruhn* zu 678). Dieser Wille dringt nicht durch. Im Übrigen zeigt der Chor in dieser Szene, wo er viel weniger eingreift als in der vorigen, wiederum eine vermittelnde Stellung, ohne auf ein bestimmtes Ziel hinzuarbeiten. *Ὁ χορὸς ὑπὲρ ἀμφοτέρων ἀπολογεῖται, ὑπὲρ μὲν τοῦ Κρέοντος ὅτι ἐπ' ἀδήλοις ἐγκέκληται ὑπὲρ δὲ τοῦ Οἰδίποδος ὅτι εἰκότως ὠργίσθη ἐπὶ τοιούτοις διαβληθείς.*[168]) (schol. 681).

3. Die ersten Worte des *Oedipus* sind ein Vorwurf gegen den Chor deswegen, weil dieser daraufhin gearbeitet hat, ihn von seiner Sinnesart abzubringen, indem er ihm zur Milde gegen Kreon rät, 688 f.:

ὁρᾷς ἵν' ἥκεις; ἀγαθὸς ὢν γνώμην ἀνὴρ
τοὐμὸν παρίης καὶ καταμβλύνῃ κέαρ.[169])

Sobald ihm also der Nebenspieler (Chor) gegen seinen Willen rät, hält der Hauptspieler dies für übel angebracht. (*Bruhn* zu 687 f. und 688). Demnach wünscht Oedipus von dem Chor unbedingte Verfechtung seiner Interessen. Auf die Bitten der Iokaste, ihm über die Veranlassung zum Streit mit Kreon Aufschluss zu geben, geht er bereitwillig ein: *ἐρῶ.*[170]) (700). Darauf lässt er sich mit Iokaste auf einen sachlichen Wortwechsel ein. Die wichtigsten Anhaltspunkte gibt Iokaste, allerdings immer auf Oedipus' Fragen. Mit 738:

ὦ Ζεῦ, τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι;[171])

beginnt der innere Zusammenbruch des Königs. Den Personen des Dramas bleibt er aber wie am Anfang so auch bis zum Schluss überlegen. Er führt die Handlung und Untersuchung wider sich selber kraftvoll durch, obschon ihn die Mitspieler daran zu hindern suchen. Die Aktionsart der verschiedenen Rollen bleibt dieselbe wie im ersten Teile des Dramas. Jetzt, wo es ihm darauf ankommt, führt er energisch das Gespräch nach seinem Willen, 740 ff.:

μήπω μ' ἐρώτα· τὸν δὲ Λάιον, φύσιν
τίν' ἔτυχε, φράζε, τίνα δ' ἀκμὴν ἥβης ἔχων.[172])

So forscht er Iokaste aus, anstatt ihr auf ihre Frage Antwort zu geben. Auf die schreckliche Auskunft, die Iokaste ihm stufenweise gibt, reagiert er heftig, aber immer in *seiner* Willensrichtung und in *seinem* Sinn. So setzt ihn die Beruhigungsrede der Iokaste (707 bis 725) in grösste Erregung, statt ihn zu beruhigen. Doch gibt er seiner geliebten Gattin, dem Nebenspieler Iokaste, hinwiederum bereitwillige Auskunft, wo es ihm passt, so 771 ff.:

κοὐ μὴ στερηθῇς γ', ἐς τοσοῦτον ἐλπίδων
ἐμοῦ βεβῶτος· τῷ γὰρ ἂν καὶ μείζονι
λέξαιμ' ἂν ἢ σοὶ διὰ τύχης τοιᾶσδ' ἰών;[173])

Und in unerbittlicher Konsequenz zieht er aus seiner Verfluchung des Mörders am Anfang des Dramas nun die Folgen für sich selber, falls er der Mörder ist, 817 ff.:

ὃν μὴ ξένων ἔξεστι μηδ' ἀστῶν τινι
δόμοις δέχεσθαι, μηδὲ προσφωνεῖν τινα,
ὠθεῖν δ' ἀπ' οἴκων.[174])

So verfolgt er unwandelbar sein erstes Willensziel unter allen Umständen. Von den andern Spielern des Dramas erwartet er in seiner

Not keine Hilfe und keinen Beistand; denn er steht über ihnen, und daher können sie nicht helfen. Nur an die Götter wendet er sich einmal, als er gleichsam seine eigenen Kräfte schwinden fühlt (830 f.). „Unendlich ergreifend wirkt das demütige Flehen im Munde des stolzen Mannes". (*Bruhn* zu 830). Doch gegenüber dem Nebenspieler Iokaste erscheint er bald wieder als der Überlegene. Auf ihre Frage, wozu er den aus dem Mord entronnen Diener haben wolle, antwortet er selbstbewusst: *ἐγὼ διδάξω*[175]) (839). Dass er entgegen Iokaste diesen Diener durchaus vor sich haben will, das zeigt die unwandelbare Entschlossenheit seiner Aktionsart. Die Sache muss untersucht sein, laufe sie nun hinaus wohin sie wolle. Fiat iustitia, pereat mundus![176]) Auf Iokastes Einwendungen geht er nur scheinbar und nur rein äusserlich freundlich ein, sie haben auf ihn keinen weitern Einfluss, 859 f.:

ἀλλ' ὅμως τὸν ἀγρότην
πέμψον τινὰ στελοῦντα, μηδὲ τοῦτ' ἀφῇς.[177])

So bleibt er schliesslich immer wieder bei seinem Willen. „Mit halbem Ohr hört er ihre beschwichtigenden Reden an, die seiner Sinnesart so wenig entsprechen". (*Bruhn* zu 859).

Iokaste, der Nebenspieler, tritt dem Chor selbstbewusst entgegen. *μαθοῦσά γ' ἥτις ἡ τύχη*[178]) antwortet sie (680) kurz auf die Frage des Chores, ob sie nicht mit Oedipus in das Haus gehen wolle. Mit ihrer Beruhigungsrede sodann (707—725) hat sie einen grossen und tiefen Einfluss auf Oedipus, der nachhaltig wirkt im ganzen Drama, doch nicht so, dass ihre Willensrichtung über den Hauptspieler den Sieg davon trüge. Vielmehr reagiert der Hauptspieler Oedipus gerade in der dem Willen der Iokaste entgegengesetzten Richtung: die Beruhigungsrede des Nebenspielers versetzt ihn in die grösste Unruhe. *ὧν* (an die Sehersprüche) *ἐντρέπου σὺ μηδέν*[179]) meint sie 724, und bringt, ohne es zu wollen, den Stein damit recht eigentlich ins Rollen.

οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν[180])

antwortet darauf (726 f.) Oedipus, der in *seinem* Sinne reagiert. In dem folgenden sachlichen Gespräch gibt Iokaste Antwort auf die Fragen des untersuchenden Oedipus. Oedipus vermag es über sie, dass sie antworten muss, obschon sie es ungern tut. „Ihr wäre es lieber, wenn von diesen alten Geschichten gar nicht mehr gesprochen würde". (*Bruhn* zu 731). In der Handlung ist Iokaste der inferiore Teil. Sie weiss zunächst gar nicht, wohinaus das Zwiegespräch läuft, und warum sie Oedipus auf seine Fragen Antwort geben muss.

πῶς φής; ὀκνῶ τοι πρός σ' ἀποσκοποῦσ', ἄναξ[181])

sagt sie (746) unaufgeklärt über das Verhalten ihres Gemahls. Doch

fügt sie sich seinem Willen und seinen Wünschen (749). Auf den Wunsch des Oedipus, 765:

πῶς ἂν μόλοι δῆθ' ἡμὶν ἐν τάχει πάλιν;[182])

(nämlich der alte Diener) antwortet Iokaste, 766:

πάρεστιν· ἀλλὰ πρὸς τί τοῦτ' ἐφίεσαι;[183])

Zuerst kommt sie dem Wunsch des Hauptspielers nach, erst dann macht sie eine Einschränkung der Zusage. Ganz ähnlich 769 f.:

ἀλλ' ἴξεται μέν· ἀξία δέ που μαθεῖν
κἀγὼ τά γ' ἐν σοὶ δυσφόρως ἔχοντ', ἄναξ.[184])

Der Anspruch wird erst nachträglich erhoben. 838 muss sie den Hauptspieler wieder fragen, weil sie der benachteiligte Teil beim Zwiegespräch ist:

πεφασμένον (sc. τοῦ βοτῆρος) δὲ τίς ποθ' ἡ προθυμία;[185])

In ihren letzten Worten anerkennt sie selbst die Überlegenheit des Hauptspielers und ihre Willfährigkeit ihm gegenüber, 861 f.:

πέμψω ταχύνασ'· ἀλλ' ἴωμεν ἐς δόμους·
οὐδὲν γὰρ οὐ πράξαιμ' ἄν, ὧν ἄν σοὶ φίλον.[186])

So ist der Wille des Hauptspielers in der Handlung durchaus überlegen.

„Nach Kreons Entfernung wünscht der *Chor* auch den Oedipus hinweggeführt zu sehen, damit dieser sich beruhige". *(Bruhn* zu 678). Dem widersteht Iokaste erfolgreich, und der Chor muss ihr auf ihre Frage antworten (681 und 685 f.), indem er sich ohne weiteres darein fügt, dass Iokaste dennoch bleibt und Oedipus nicht weggeführt. 690 ff. verwahrt sich der Chor gegen den Vorwurf des Hauptspielers, er lasse den König im Stich. (Vgl. *Bruhn* zu 689 ff.). Aber diese Selbstverteidigung gegenüber Oedipus bringt er in der demütigsten Form vor, indem er 691 „zeigt, wie sehr er wünscht, von Oedipus nicht verkannt zu werden". (*Bruhn* zu 691). 834 f. zeigt er sich wie gewöhnlich von dem letzten Eindruck abhängig, nämlich der Erzählungsrede (771—833) des Oedipus:

ἡμῖν μέν, ὦναξ, ταῦτ' ὀκνήρ' · ἕως δ' ἂν οὖν
πρὸς τοῦ παρόντος ἐκμάθῃς, ἔχ' ἐλπίδα.[187])

So übt der Chor hier unbedeutenden Einfluss aus auf den Hauptspieler und den Nebenspieler, er ist vielmehr in seinem Verhalten von diesem abhängig.

Hauptspieler, Nebenspieler und Chor treten in dieser Szene wechselseitig miteinander in Aktion, der Chor spielt aber eine ganz unbedeutende Rolle. Die Hauptaktion ist zwischen Nebenspieler und Hauptspieler, wobei der Hauptspieler der überlegene Teil ist. Sein Verhalten drückt der Szene wesentlich den Stempel auf, wenn auch

der Nebenspieler die wichtige Wendung durch seine Rede herbeiführt, aber eben ohne Absicht. Die Absicht des Hauptspielers trägt den Sieg davon.

4. Seine Gesinnung gegenüber dem Gegenspieler Kreon hat der Hauptspieler *Oedipus* in dieser Szene nicht geändert. „Siehst du, wohin du gekommen bist, wie unzeitige Milde gegen Kreon dich ungerecht gegen mich macht?“ (*Bruhn* zu 687 f.) wirft er dem Chor vor. Im übrigen verfolgt er sein Willensziel weiter. Er setzt die Forschung nach dem Mörder des Laios fort; eine Willenswendung tritt auch nicht ein, als in ihm die Ahnung aufdämmert, er möchte selber der gesuchte Mörder sein, obschon der Dichter hier einen seelischen Kampf angedeutet hat. Aus dem Wort des Königs ἔδοξα[188]) (729) hört man heraus, dass er sich gern geirrt haben möchte; in seine Frage (740 f.) legt er hinein, was er zu hören wünscht, „dass ... Laios jünger gewesen sei als der von ihm Erschlagene“. Stockend und zagend berichtet er die Tat, die ihn um sein Königtum bringen kann, bis er sich schliesslich den Entschluss abringt, 800:

καί σοι, γύναι, ταλῃθὲς ἐξερῶ.[189])

Doch lässt er sich vor Grausen nicht auf eine ausführliche Erzählung ein, vor Angst wagt er den Erschlagenen auch nicht bedingungsweise als Laios zu bezeichnen. Sein Denken schwankt unstät umher. Durch einen erzwungenen Scherz sucht er schliesslich seine innere Unruhe niederzukämpfen: Wenn Laios von mehreren λῃσταί[190]) ermordet wurde (715 f.), „so kann nicht der allein wandernde Oedipus ihn getötet haben: ... denn *einer* kann nicht wohl gleich vielen werden“. Dies ist so klar, dass die Begründung als läppisch erscheint, wenn sie ernsthaft gemeint ist.*) Doch diese inneren Bedenken und Zweifel, dieser seelische Kampf, haben nach aussen für das Verhalten des Hauptspielers keine merkliche Wirkung; nur die eben besprochenen Stellen (729, 740, 813 f., 820 ff., 845) zeigen uns diesen inneren Kampf. Sein Verhalten hat der Hauptspieler deshalb nicht geändert, und von einer Willenswendung ist nicht die Rede. Die inneren Bedenken vermögen ihn in der einmal eingeschlagenen Willensrichtung nicht zu hemmen.

---

*) Vgl. *Bruhn* zu 729, 740, 813 f., 820 ff., 845. — Auf diese Stelle dürfte die Bemerkung Schillers an Gœthe vom 15. Mai 1798 passen: „Es ist mir beim Lesen des Sophokles mehrmals eine Art von Spielerei bei den ernsthaftesten Dialogen aufgefallen, die man einem Neueren nicht hingehen liesse. Aber den Alten kleidet sie doch, wenigstens verdirbt sie die Stimmung keineswegs und hilft noch einigermassen dem Gemüt bei pathetischen Szenen eine gewisse Aisance und Freiheit mitzuteilen. Eine Unart scheint sie mir aber doch zu sein ....“ (*Schillerbriefe,* Kritische Gesamtausgabe hg. v. *Fritz Jonas,* Deutsche Verlagsanstalt. Bd. 5, S. 382.)

Iokaste versucht, wie schon das erste Mal, da sie auftritt, den König zu beschwichtigen und zu beruhigen; sie möchte wohl eine Willenswendung in dem Hauptspieler hervorrufen. Allein das vermag sie nicht; kaum dass sie eine wirksame Hemmung im Fortschreiten der Handlung bewirkt. Dennoch ändert auch Iokaste ihr Verhalten nicht und bleibt bei ihrem ursprünglichen Willensziele bis zuletzt. Während Oedipus den Mörder ausfindig machen will, auch wenn er selbst es sein sollte, will Iokaste der äussern Konvenienz zuliebe verheimlichen, beschwichtigen. „Sie hat es eilig, ihn ins Haus zu bringen, damit er sich nicht irgendwie kompromittiere". (*Bruhn* zu 861).

Der *Chor* verhält sich durchaus abwartend. Er bleibt nach wie vor dem Oedipus treu ergeben und ändert seine Stellung nicht.

Demnach zeigen sich in der Szene Hauptspieler, Nebenspieler und Chor unwandelbar in ihrem Verhalten. Von dem einmal gefassten Willensziele wird nicht abgewichen.

5. Die Antworten des *Chores* auf die Fragen der Iokaste über den Streit zwischen Kreon und Oedipus gehen hervor aus der Scheu und Rücksicht des Chores auf den Hauptspieler. „Wenn der Chor auch die Frage bejaht, so scheut er sich doch, mit weiteren Aufklärungen, die dem Oedipus wehe tun würden, hervorzutreten . . . Diese Antwort presst dem Chore die Furcht vor Oedipus aus: denn dass Kreon die mindeste Schuld an dem Vorgefallenen habe, konnte er nicht behaupten". (*Bruhn* zu 684). Es herrschen beim Chor also intellektuelle Motive. Der Chor tritt zurück und sagt wenig. Was er aber spricht, sagt er aus Interesse am Verlauf der Handlung.

Als *Iokaste* 711 ff. von der Nichtigkeit des Orakels über den Tod des Laios spricht, fügt sie aus Scheu vor dem Gott und aus Rücksicht auf den Gott bei:

χρησμὸς γὰρ ἦλθε Λαΐῳ ποτ', — οὐκ ἐρῶ
Φοίβου γ' ἀπ' αὐτοῦ, τῶν δ' ὑπηρετῶν ἄπο . . .[191])

Sie rät 724 f. dem Oedipus:

ὧν (an die Sehersprüche) *ἐντρέπου σὺ μηδέν· ὧν γὰρ ἂν θεὸς*
χρείαν ἐρευνᾷ, ῥᾳδίως αὐτὸς φανεῖ.[192])

Die beigefügte Motivierung zeigt uns die Oberflächlichkeit der Iokaste. Als Oedipus (729 f.) auf die Ermordung des Laios an dem Dreiwege zu sprechen kommt, antwortet sie wiederum oberflächlich, 731:

ηὐδᾶτο γὰρ ταῦτ', οὐδέ πω λήξαντ' ἔχει.[193])

„Ihr wäre es lieber, wenn von diesen alten Geschichten gar nicht mehr gesprochen würde" (*Bruhn* z. St.), und das zwar wiederum aus Rücksichten auf die allgemeine Konvenienz. Da Oedipus den

alten Diener zu sehen verlangt, antwortet Iokaste zwar wohl: *ἀλλ' ἴξεται μέν*[194]) (769), aber „sie lässt ihn nicht gleich rufen: sein Anblick weckt ihr peinliche Erinnerungen" *(Bruhn* zu 770); also ist wiederum Scheu ihr Motiv und Angst vor ihrer eigenen Schwäche. Aus dieser Furcht redet sie sich selbst und dem Oedipus Beruhigungsmotive ein, an die sie trotz ihrer grossen Oberflächlichkeit doch wohl selber kaum glauben kann, so namentlich 848—858. Iokaste wäre also geneigt, auf Kosten der Wahrheit das Dunkel auf dem Morde zu lassen, und aus Rücksichten auf die äussere Konvenienz will sie am Schlusse der Szene den Hauptspieler ins Haus hineinbringen, damit er sich nicht irgendwo kompromittiere. Doch ist sicher ihr ganzes Verhalten auch aus der Liebe zum Hauptspieler Oedipus zu erklären. Mit Rücksicht auf ihn und die schrecklichen Folgen für ihn will sie die Wahrheit verborgen halten. So wirken in Iokaste instinktive Furcht und die verstandesmässige, bewusste Rücksicht auf äussere Konvenienz als Motive.

Trotz dieses Entgegenwirkens der Iokaste forscht der Hauptspieler *Oedipus* in seinem Wahrheitstriebe nach dem Mörder, auch als die Untersuchung sich nun gegen ihn selber wendet. Furcht und Schrecken befallen auch ihn, aber sie vermögen ihn nicht zu hemmen und werden nicht zu wirksamen Motiven. Wiederum verrät er im Anfang der Szene seine Eigenliebe; wie er selbst keine Rücksicht auf andere nimmt, so wünscht er, dass auch die Nebenspieler ausser auf ihn auf niemand Rücksicht nehmen. Darum wirft er dem Chor, der für Kreon geredet hat, vor, 689:

τοὐμὸν παρίης καὶ καταμβλύνῃ κέαρ.[195])

Gegenüber seinem Weibe kennt er zwar Rücksichten; deshalb will er *ihr* den Anschlag des Kreon berichten (700). Für sein Verhalten gibt er selbst gar keine Motive an. Dass er auch bei der geänderten Sachlage die Untersuchung weiterführt, ist ihm eben ganz selbstverständlich; die Motive, warum er es tut, liegen tief in seinem Charakter und kommen ihm gar nicht zum Bewusstsein. Der instinktive Trieb der Selbsterhaltung heisst ihn den Boten über den Mord des Laios kommen lassen, der vielleicht noch zu seinen Gunsten reden kann. Doch rechnet er auch schon mit dem Gegenteil, und dass er trotzdem den Boten will kommen lassen und nicht auf Iokastes Beschwichtigungsreden hört, das zeugt von seinem grossen Mut und von seiner grossen Charakterstärke. Er gibt dem fremden Einfluss auch nicht nach, wo es ihm rein äusserlich genommen förderlicher wäre. Er setzt im ganzen Drama eben seinen Charakter durch, der wie ein Naturtrieb mit elementarer Wucht wirkt und nicht zu hemmen ist. Die gerade in dieser Szene besonders hervortretende Subjek-

tivität des Hauptspielers hat *Adolf Römer* hervorgehoben:*) „Als eine ganz einzigartige Gestaltung darf auch hier wieder hervorgehoben werden, wie Oedipus auch in dieser schweren verhängnisvollen Stunde als derselbe φρονεῖν ταχύς[196]) vom Dichter gezeichnet ist. Nachdem der Fragende auch nicht mit einem Worte vom Gotte über seine wahren Eltern aufgeklärt worden ist (787), entscheidet er selbst von sich aus als ein echter φρονεῖν ταχύς[196a]), dass nur Polybos und Merope und niemand anders seine wahren Eltern sein können, und stürzt dem Verderben entgegen.“ Diese Aktionsart des Haupthelden verleiht den Sophokleischen Dramen einen gewissen fatalistischen Zug (Determinismus).

6. Ein Nachgeben ist bei *Oedipus,* dem Hauptspieler in der Szene, nicht festzustellen. Aus Liebe zu Iokaste geht er da, wo es mit seinen Interessen sich verträgt, auf ihre Wünsche ein. Oedipus stösst auf keinen wirksamen Widerstand. Wohl sucht Iokaste ihn in seiner Handlung zu hemmen, aber ohne Erfolg. Oedipus findet die Verdachtspunkte gegen sich selbst heraus, die er will, und er setzt es durch, dass der alte Diener kommen und noch mehr berichten wird. Die äusseren Hemmungen hat er demnach überwunden. Dass seelische Konflikte in ihm auftreten, haben wir festgestellt; allein es kommt kaum zu einem eigentlichen seelischen Kampf, da die mutige Natur des Hauptspielers alle Bedenken niederhält, die ihn an der Untersuchung hemmen könnten. Man kann von einem eigentlichen Widerstreit der Motive kaum sprechen. Oedipus weiss immer, was er tun will, und sobald er redet, ist der Kampf zwischen den Motiven in seinem Innern schon völlig entschieden. — Auch *Iokaste* gibt in der Verfolgung ihres Zieles und ihrer Absichten nicht nach; in Einzelheiten allerdings fügt sie sich dem überlegenen Willen des Oedipus infolge der Inferiorität ihrer Persönlichkeit gegenüber dem Hauptspieler. Iokaste möchte den Hauptspieler beruhigen und ihn von jedem Gedanken daran, er könnte der Mörder des Laios sein, befreien. Als sie unwillentlich durch ein paar Worte (715 f.) nun wirklichen Argwohn in die Seele des Oedipus gepflanzt hat, möchte sie von dem Thema überhaupt abweichen (731). Diesen Verlauf der Handlung vereitelt Oedipus, der Hauptspieler, durch ein förmliches Verhör. — Im Anfang wünscht der *Chor,* dass Iokaste mit Oedipus ins Haus gehe. Iokaste will aber vorerst wissen, was vorgefallen ist, und tritt somit dem Chor und seinem Wunsche hemmend in den Weg. Ferner möchte der Chor den Vorfall mit Kreon gern

*) Über den literarisch-ästhetischen Bildungsstand des attischen Theaterpublikums. Abhandlungen der Münchener Akademie. Klasse I, Bd. XXII, Abt. I (1901/2) S. 42, Anm.

verheimlichen. Das lässt Oedipus nicht zu. Die Handlung des Chores wird somit durch den Nebenspieler und Hauptspieler gehemmt und hintertrieben. Da aber der Chor in der Szene nichts ausgesprochen anstrebt, so braucht er auch nirgends förmlich nachzugeben.

7. Auch in dieser Szene zeigt der *Chor* seine Anhänglichkeit und Liebe zu dem Hauptspieler Oedipus (691 ff.). 691 „zeigt, wie sehr der Chor wünscht, von Oedipus nicht verkannt zu werden". *(Bruhn* zu 691). — Dem Chor, dem *Oedipus* sonst immer mit grosser Liebe begegnet ist, macht er im Anfang der Szene einen Vorwurf (687 f.), weil er im Streit mit Kreon nicht unbedingt ihm Recht und dem Kreon Unrecht gibt. Schon diese nicht ganz entschiedene Parteinahme zu Gunsten des Hauptspielers nimmt Oedipus dem Chor (Nebenspieler) übel. Weitgehende Liebe zeigt der Hauptspieler gegenüber dem Nebenspieler Iokaste, 700:

... σὲ γὰρ τῶνδ' (Chor) ἐς πλέον, γύναι, σέβω.[197])

Er macht sie zu seiner Vertrauten in dem Widerstreit der Gefühle, 771 ff.:

κοὐ μὴ στερηθῆς γ', ἐς τοσοῦτον ἐλπίδων
ἐμοῦ βεβῶτος· τῷ γὰρ ἂν καὶ μείζονι
λέξαιμ' ἂν ἢ σοὶ διὰ τύχης τοιᾶσδ' ἰών;[198])

Aus Liebe zu ihr gibt er ihr (859) formell und in Worten Recht, obschon er eigentlich mit ihr nicht einverstanden ist. — Dem Chor gegenüber nimmt *Iokaste* in der Szene dem Gefühle nach nicht Stellung. Dem Hauptspieler tritt auch sie mit grosser Liebe entgegen. „Wie Schillers Gertrud fordert sie von ihrem Gatten die Hälfte seines Grames". *(Bruhn* zu 769). Aus Liebe zu ihm möchte sie auch die schreckliche Wahrheit verborgen halten. (Vgl. *Bruhn* zu 861). Mit dem Worte:

οὐδὲν γὰρ οὐ πράξαιμ' ἄν, ὧν ἂν σοὶ φίλον[199])

geleitet sie (862) den Hauptspieler in das Haus. Dass ihr Verhalten, für das sie oberflächliche Gründe angibt, zum guten Teil auf der Liebe zum Hauptspieler beruht, haben wir (unter 5) bemerkt.

8. Bei der Erzählung, wie der kleine Oedipus ausgesetzt wurde, sagt *Iokaste* (718) von der Durchbohrung der Füsse nichts. „Sie will eben aus begreiflichem Grunde nicht die ganze Wahrheit sagen". *(Bruhn* zu St.). „Statt zu sagen und dort ist er umgekommen, hebt Iokaste hervor, was ihrem Zwecke dient, die Mantik herabzusetzen". *(Bruhn* zu 720). So verheimlicht Iokaste gewisse Umstände aus berechnender Rücksicht und um Oedipus zu beruhigen. — Dem gegenüber zeichnet sich *Oedipus* dadurch aus, dass er unentwegt und ohne Rücksicht auf die Folgen immer die Wahrheit heraussagt.

So sagt er vor Iokaste in wenigen Worten die vermeintlich unerhörte Anschuldigung des Kreon heraus, 703:

φονέα μέ φησι Λαΐου καθεστάναι. [200])

Offen ist er auch in der Erzählung von seiner bewegten Vergangenheit (774—833), und er betont es, dass er die Wahrheit sagt, obwohl es vielleicht angenehmer wäre, sie zu verheimlichen (so 800). Höchstens, dass er sich auf eine ausführlichere Erzählung von dem Todschlag des Laios nicht einlässt. (Vgl. *Bruhn* zu 813 f). Aber Unrichtigkeiten meldet er keine und verheimlicht nichts, was von Belang ist. Wahr ist er auch vor sich selber, er macht auch sich keine falschen Hoffnungen:

καὶ μὴν τοσοῦτόν γ'ἔστι μοι τῆς ἐλπίδος,
τὸν ἄνδρα τὸν βοτῆρα προσμεῖναι μόνον [201])

antwortet er (836) dem Chore.*) — Der *Chor* lügt oder verheimlicht nirgends. Doch wagt er aus Scheu über den Vorfall mit Kreon nicht recht Auskunft zu geben (681 ff.), was ihm *Oedipus* verargt.

9. Zu seinem früheren Verhalten im Streit zwischen Oedipus und Kreon nimmt der *Chor* nicht eigentlich Stellung. Immerhin bekennt er sich nicht gerne dazu. Er will davon lieber nicht mehr sprechen (685 f.). — *Iokaste,* der Nebenspieler, stellt mit Genugtuung fest, dass sie an die Sehersprüche stets wenig geglaubt hat, (Vorhandlung). Ihre Rede darüber beschliesst sie mit den Worten, 724 f.:

ὧν ἐντρέπου σὺ μηδέν· ὧν γὰρ ἂν θεὸς
χρείαν ἐρευνᾷ, ῥᾳδίως αὐτὸς φανεῖ. [202])

Auch über eine zweite Tat der Vorhandlung äussert sie sich mit Selbstzufriedenheit und Genugtuung, 763 f.:

κἄπεμψ' ἐγώ νιν· ἄξιος γὰρ οἶ' ἀνὴρ
δοῦλος φέρειν ἦν τῆσδε καὶ μείζω χάριν. [203])

Sie findet es also wohlgetan, dass sie den alten, bei der Ermordung des Laios geflohenen Diener auf das Land geschickt hat. — Wie in *Oedipus* die Erkenntnis aufdämmert, dass er vielleicht der Mörder des Laios sein könnte, da ruft er in seiner Gewissensangst, 738:

ὦ Ζεῦ, τί μου δρᾶσαι βεβούλευσαι πέρι; [204])

Diese Gewissensangst bezieht sich auf eine Tat der Vorhandlung, nicht etwa auf sein Vorgehen gegen die Neben- oder Gegenspieler im Drama. Was muss er für ein Mensch sein, dass die Götter solches über ihn verhängt haben!

δέδοικ' ἐμαυτόν, ὦ γύναι, μὴ πόλλ' ἄγαν
*εἰρημέν' ᾖ μοι, δι' ἃ νιν**) εἰσιδεῖν θέλω* [205])

*) „Von der Hoffnung, die du mir empfiehlst, habe ich soviel, dass ich meine Sache noch nicht aufgebe, sondern den Hirten erwarte; aber auch nur soviel und nicht mehr". *(Bruhn* zu St.).

**) *νιν,* nämlich den alten Diener.

sagt er 767 f. in seiner Gewissensangst. Die Ermordung selbst erzählt er 810 ff. als etwas ganz Selbstverständliches:

οὐ μὴν ἴσην γ' ἔτεισεν, ἀλλὰ συντόμως
σκήπτρῳ τυπεὶς ἐκ τῆσδε χειρὸς ὤπτιος
μέσης ἀπήνης εὐθὺς ἐκκυλίνδεται·
κτείνω δὲ τοὺς ξύμπαντας. [206])

An dem Mord selbst ist nichts gelegen, ihn bereut er nicht; er würde ihn unter gleichen Umständen noch einmal begehen. Doch fasst ihn das Grauen vor seiner Tat, weil ein Umstand dabei war, den er damals nicht kannte, nämlich dass der Erschlagene vielleicht der König Laios ist, nach dessen Mörder er ja fahndet. Daher seine Reue und Gewissensangst. Doch kann er nichts dafür und hätte nicht anders handeln können; ein Gott hat ihm so übel mitgespielt, 828 ff.:

ἆρ' οὐκ ἀπ' ὠμοῦ ταῦτα δαίμονός τις ἂν
κρίνων ἐπ' ἀνδρὶ τῷδ' ἂν ὀρθοίη λόγον; [207])

In seiner Gewissensangst wagt er gar nicht mehr der zu sein, der er allem Anschein nach ist (830 ff.). Es fragt sich, ob er nunmehr den Fluch bereue, den er am Anfang des Dramas über den Mörder ausgesprochen hat, und der ihn nun selber trifft.

οἴμοι τάλας· ἔοικ' ἐμαυτὸν εἰς ἀρὰς
δεινὰς προβάλλων ἀρτίως οὐκ εἰδέναι [208])

ruft er 744 f. aus. Und nach kurzer Wiederholung des Inhaltes des Fluches sagt er 819 f.:

καὶ τάδ' οὔτις ἄλλος ἦν
ἢ ἐγὼ ἐπ' ἐμαυτῷ τάσδ' ἀρὰς ὁ προστιθείς. [209])

Er schreckt davor zurück, dass sein eigenes Wesen ihn gezwungen hat, unwissend über sich selber den Fluch auszusprechen — *ἆρ' ἔφυν κακός;* [210]) (822), — aber naturgemäss würde er den Fluch unter gleichen Umständen noch einmal aussprechen. Er bereut ihn nicht. 775 kommt Oedipus darauf zu sprechen, dass er den Ausspruch des Betrunkenen geglaubt habe, der behauptete, er sei nicht der wahre Sohn des Polybos. Jetzt missbilligt er den Ernst, den er an die Worte des Trunkenen gesetzt hat (778). Von Reue über sein Verhalten in der Vorhandlung in dieser Sache kann man aber nicht eigentlich sprechen.

10. Der verhängnisvolle Irrtum des Königs *Oedipus* dauert fort. Er hält daran fest, dass Kreon mit Teiresias sich gegen ihn verschworen hat (705 f.), er hält irrtümlicherweise daran fest, dass er der leibliche Sohn des Polybos von Korinth sei (777 f. und 825 f.). — In grossem Irrtum befangen zeigt sich auch *Iokaste,* der Nebenspieler in der Szene. Sie ist davon überzeugt, dass der ausgesetzte

Sohn Oedipus umgekommen sei, und in der Hauptsache auch fast bis zuletzt, dass Raubmörder ihren Gemahl auf dem Dreiwege umgebracht haben (713 f.), und an dieser irrtümlichen Meinung hält sie willentlich fest (851 ff.). — Der *Chor* ist frei von Irrtum oder äussert wenigstens nirgends einen solchen.

11. *Iokaste* bringt eine entscheidende Wendung in die Handlung durch ihre Beruhigungsrede (707—725). Doch liegt diese Wendung nicht in ihrer Absicht, und ohne zu wollen bringt sie somit die Handlung gewaltig vorwärts. Die beiden Verse, die sie als ganz selbstverständlich und ganz nebenbei äussert, 715 f.:

καὶ τὸν μέν, ὥσπερ γ' ἡ φάτις, ξένοι ποτὲ
λῃσταὶ φονεύσασ' ἐν τριπλαῖς ἁμαξιτοῖς,[211])

gerade die greift Oedipus auf. Iokaste erreicht demnach ihren Zweck vor dem Hauptspieler nicht, obschon sie die Handlung vorwärts bringt. Gegenüber dem Chor setzt sie am Anfang der Szene durch, dass sie dableibt und Weiteres erfährt. — Auch der *Chor,* der dem Hauptspieler (834 f.) Hoffnungen machen will, erreicht soviel wie nichts damit. Denn Oedipus antwortet: „Von der Hoffnung, die du mir empfiehlst, habe ich soviel, dass ich meine Sache noch nicht aufgebe, sondern den Hirten erwarte; aber auch nur soviel und nicht mehr". (*Bruhn* zu 836). Das heisst, Oedipus hat keine eigentliche Hoffnung. — Vom Chor will *Iokaste* zuerst erfahren, was zwischen Kreon und Oedipus geschehen ist, bevor sie von der Bühne abtritt. Der Chor selber gibt ihr nicht die erwünschte Auskunft, sondern Oedipus selbst gibt sie dann, nachdem er den Chor wegen seiner Zurückhaltung (687 f.) getadelt hat.

12. *Iokaste* bringt die Handlung vorwärts, indem sie den Hauptspieler veranlasst, von Kreon und Teiresias und dessen Beschuldigungen zu reden, und zwar fördert sie die Handlung in Gegenwart des Hauptspielers. In höchstem Grade, aber ohne und wider ihren Willen fördert sie die Handlung mit Oedipus, indem sie zwei Worte von der Ermordung des Laios (715) fallen lässt, wie schon (unter 11) festgestellt ist. So gibt der Nebenspieler oft den Anstoss zu einer entscheidenden Wendung; den Ausschlag für die Wendung aber gibt der Hauptspieler durch seine Art zu reagieren. — Der *Chor* trägt im Anfang der Szene nichts dazu bei, die Handlung vorwärts zu bringen. Er möchte den Nebenspieler Iokaste mit dem Hauptspieler Oedipus von der Bühne entfernen, was ihm aber nicht gelingt, und so geht die Handlung weiter, ohne dass er etwas daran ändern könnte.*)

*) „834 f. gibt der Chor den Anstoss zur Weiterbewegung der Handlung, wozu Oedipus in der Erschütterung seines Gemütes nach Abschluss der grossen Erzählung nicht imstande ist. Indem aber der Chor nur auf den schon früher

III. Epeisodion. — Fallende Handlung. Erste Stufe. V. 911—1085.

1. Oedipus Hauptspieler
   Iokaste Nebenspieler
   Bote Nebenspieler
   Chor.

Inhalt: Die Meldung des Boten aus Korinth vom Tode des Polybos befreit Oedipus von der Angst, einst der Mörder seines Vaters zu werden. Durch die weiteren Enthüllungen bewirkt aber der Bote bei Iokaste die Erkennung und erweckt in Oedipus die Hoffnung, seine Herkunft zu ermitteln, während der Zuschauer immer klarer das Verhängnis kommen sieht. (Vgl. *Müller* S. 80 f.).

2. In dieser Szene tritt der Hauptspieler *Oedipus* zunächst ohne eigentliches Willensziel auf; denn er tritt (950) in die Szene ein, gerufen durch die Dienerinnen der Iokaste.

τί μ' ἐξεπέμψω δεῦρο τῶνδε δωμάτων;[212])

sagt er daher 951 zu Iokaste. Erst im Verlauf seines Gespräches mit dem Boten aus Korinth tritt eine bestimmte Willensrichtung in ihm zu Tage, nachdem er vernommen hat, dass Polybos von Korinth nicht sein leiblicher Vater ist. „Er will wissen, ob er ein eheliches oder ein uneheliches Kind ist." (*Bruhn* zu 1037.) Während er in der vorigen Szene wissen wollte, ob er der Mörder des Laios sei, liegt ihm in dieser Szene seine Abkunft am Herzen. Deshalb sagt er zu seiner Gemahlin Iokaste, 1058 f.:

οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγώ, λαβὼν
σημεῖα τοιαῦτ', οὐ φανῶ τοὐμὸν γένος.[213])

Ebenso 1065. Nachdem der Chor (1051 ff.) die Vermutung ausgesprochen, dass der Hirte, der den kleinen Oedipus im Kithäron dem Korinther übergeben hat, der gleiche sei wie der Diener, der bei der Ermordung des Laios mit dem Leben davongekommen ist, da fällt das Willensziel des Hauptspielers wieder in seine frühere Willensrichtung.*) Er will diesen Diener kommen lassen, damit er ihm über den Mord des Laios und nun auch über seine Abkunft Aufschluss gebe (1069). Seine Abkunft will er ergründen, daran kann ihn nichts hindern, 1076 f.:

---

(765) geäusserten Wunsch seines Herrn zurückgreift, bleibt doch die Initiative des Oedipus gewahrt, wie sie ja nach dessen ἦθος und dessen Stellung im Ganzen der Komposition geboten war." *Ackermann* S. 43.

*) „Das Forschen nach dem Mörder des Laios" und das nur „scheinbar davon ganz gesonderte Forschen nach den eigenen Eltern" sind in der Gestaltung, die Sophokles dem Oedipusmythus gegeben hat, nicht von einander zu trennen. Die beiden Willensziele gehören im Grunde einer und derselben Willensrichtung an, die beständig des Oedipus Leidenschaft beseelt. (Vgl. *Petersen* S. 182.)

ὁποῖα χρῄζει ῥηγνύτω· τοὐμὸν δ' ἐγώ,
κεἰ σμικρόν ἐστι, σπέρμ' ἰδεῖν βουλήσομαι.[214])

Iokaste arbeitet in der gleichen Richtung wie früher. Sie will die Aufregung des Oedipus beschwichtigen. Da es ihr im vorhergehenden Epeisodion und während des Chorliedes hinter der Szene (vgl. 914 ff.) nicht gelungen ist, so wendet sie sich jetzt an die Götter (911 ff. und 919 ff.). Bestärkt durch die Kunde des Boten von Polybos' Tode, ermahnt sie triumphierend den Oedipus, die Orakel zu verachten (975), und auch 977 f. sagt sie zur Beruhigung des Oedipus:

τί δ' ἂν φοβοῖτ' ἄνθρωπος, ᾧ τὰ τῆς τύχης
κρατεῖ, πρόνοια δ' ἐστὶν οὐδενὸς σαφής;[215])

Je nachdrücklicher Oedipus auf die Erforschung seiner Abkunft dringt, desto eindringlicher bittet sie ihn, davon abzulassen, 1060 f.:

μὴ πρὸς θεῶν, εἴπερ τι τοῦ σαυτοῦ βίου
κήδῃ, ματεύσῃς τοῦθ'· ἄλις νοσοῦσ' ἐγώ.[216])

Sie sucht also hemmend auf die Absichten des Hauptspielers einzuwirken.

Der *Bote* hat kein Interesse an dem Schicksal der Personen des Dramas und am Verlaufe der Handlung. Sein Willensziel berührt die übrigen Spieler nicht und hat keinen Einfluss auf die Handlung. Der Inhalt seines Tuns ist *ihm* eigentlich Nebensache, so wichtig er für das Drama wird. Sein Zweck ist, für die Botschaft von der Wahl des Oedipus zum König von Korinth und vom Tode des Polybos einen schönen Botenlohn zu erhalten und sich bei dem neuen Könige von Korinth gleich in Gunst zu setzen (1005 f.). (Vgl. *Robert* S. 323). Das ist es, was ihn bewegt, nach Theben zu kommen, und das ist sein Motiv, das ihn auf die Bühne bringt. *)

3. 950 tritt *Oedipus,* von den Dienern der Iokaste gerufen, ohne Willensziel auf die Bühne. So vernimmt er ohne Voreingenommenheit die Meldung des Boten aus Korinth von dem Tode des Polybos, seines vermeintlichen Vaters. Er lässt sich durch die Botschaft beeinflussen und glaubt sie (964 ff.). „Durch die Nachricht vom natürlichen Tode seines vermeintlichen Vaters überrascht, lässt Oedipus sich verleiten, in Iokastes Verachtung der Orakel (vgl. 946 f., 720 ff., 852 ff.) für einen Augenblick einzustimmen". (*Bruhn* zu 964 ff.). Allein diese Beeinflussung des Boten und der Iokaste halten nicht lange an. Seine Natur, die leicht die Eindrücke der Aussenwelt wegwischt, um ihre eigenen Wege zu gehen, bricht bald wieder

*) „Der Korinther aber will als Glücksbote erscheinen und sich bei Oedipus in Gunst setzen (vgl. 1005 f.), er legt also allen Nachdruck auf die Kunde von der Königswahl. Vgl. Schol. 939: *πιθανῶς ὁ ἄγγελος τὰ ἡδέα πρῶτον ἀπαγγέλλει πρὶν εἰπεῖν τὰ περὶ θανάτου.*" [217]) *Ackermann* S. 44.

hervor. Schon in den nächsten Worten „greift Oedipus, um die Wahrheit des ihm gewordenen Götterspruches zu retten, zu einer Spitzfindigkeit, die einen gewissen Schein der Berechtigung erhält durch die zweideutige Sprache der Orakel", 968 ff.:

ἐγὼ δ' ὅδ' ἐνθάδε
ἄψαυστος ἔγχους — εἴ τι μὴ τῷμῷ πόθῳ
κατέφθιθ'· οὕτω δ' ἂν θανὼν εἴη ἐξ ἐμοῦ. [218])

(*Bruhn* z. St.) Noch einmal aber bricht sich in seiner Seele der von aussen kommende Einfluss Bahn. „Rasch fasst sich Oedipus (971 f.) ein Herz, wenigstens die ihm gewordenen Orakelsprüche für trügerisch zu erklären" (*Bruhn* zu 971 f.). Somit hat der Bote in einer wesentlichen Sache einen wirklichen Einfluss auf den Hauptspieler ausgeübt. Doch liegt diese Art von Beeinflussung nicht im Willen des Boten. Auch ist der Bote kein eigentlicher Charakter; er ist ein untergeordneter Nebenspieler. Die tiefe Natur des Königs, die nicht so ohne weiteres auf einfachem Wege auf die äussern Eindrücke reagiert, behält doch die Oberhand. Sein Frohlocken über die Botschaft dauert nicht lange, und der Einfluss des Boten hört bald auf:

καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐχ ὀκνεῖν με δεῖ; [219])

sagt Oedipus 976, indem er in die frühere Unruhe zurückfällt. Und darauf haben die beruhigenden Worte der Iokaste keine Macht mehr über ihn (984 ff. und 988):

καλῶς ἅπαντα ταῦτ' ἂν ἐξείρηό σοι,
εἰ μὴ ἐκύρει ζῶσ' ἡ τεκοῦσα· νῦν δ' ἐπεὶ
ζῇ, πᾶσ' ἀνάγκη, κεἰ καλῶς λέγεις, ὀκνεῖν. [220])

Der Nebenspieler Iokaste vermag gar nichts mehr über ihn. Mit dem Boten lässt sich dann der König auf einen sachlichen Wortwechsel ein (989 ff.). Er tut dem Boten kund, dass seine Botschaft vom Tode des Polybos ihn keineswegs nachhaltig von der Unruhe befreit hat (1007, 1011, 1015). Auch die Auskunft des Boten, dass Oedipus nicht des Polybos Sohn sei (1016), beruhigt den König nicht, sondern wenn sie den Hauptspieler beeinflusst, so beeinflusst sie ihn in ganz anderer Richtung, als der Bote gewollt hat; denn daraufhin setzt Oedipus, abermals wie ein Untersuchungsrichter, mit der Untersuchung über seine Abkunft ein, in höchster Spannung. In diese Untersuchung zieht er auch den Chor hinein (1047 ff.). Der Chor spricht (1051 ff.) die Vermutung aus, dass der vom Korinther genannte und der herbeibeschiedene Hirte identisch seien. Da vermag auch das flehentliche Wort der Iokaste, μηδὲν ἑντραπῇς [221]) (1056), nichts mehr über Oedipus, sondern schroff und ungerührt antwortet er ihr, 1058:

οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγώ, λαβὼν
σημεῖα τοιαῦτ', οὐ φανῶ τοὐμὸν γένος. [221])

Noch einmal sucht Iokaste den Hauptspieler zu beeinflussen mit den Worten, 1064:

ὅμως πιθοῦ μοι, λίσσομαι, μὴ δρᾶν τόδε, [223])

aber sie erreicht bei Oedipus gerade das Gegenteil von dem, was sie will. „Wie könnte es bei seiner Art anders sein?" (*Petersen* S. 406). Oedipus antwortet ihr rundweg, dass er sich von seinem Vorhaben nicht abbringen lasse (1065 und 1067). Dann wendet er sich gebietend an den Chor, 1069:

ἄξει τις ἐλθὼν δεῦρο τὸν βοτῆρά μοι; [224])

So dringt der Wille des Oedipus in der Szene siegreich durch; vergeblich sucht ihn Iokaste zu hemmen. Sie eilt endlich verzweifelt von der Bühne und beweist damit ihre Niederlage gegenüber dem Hauptspieler im Drama. Und auch der Chor versagt mit seinen furchtsam warnenden Worten, 1074 f.:

δέδοικ' ὅπως
μὴ ἐκ τῆς σιωπῆς τῆσδ' ἀναρρήξῃ κακά. [225])

Gutes Mutes sieht Oedipus am Ende der Szene der erwarteten Aufdeckung seiner Herkunft entgegen, und allen Nebenpersonen der Szene überlegen und unbeeinflusst von ihrer Angst und ihren Mahnungen, verkündet er triumphierend, 1076 f.:

ὁποῖα χρήζει δηγνύτω· τοὐμὸν δ' ἐγώ,
κεἰ σμικρόν ἐστι, σπέρμ' ἰδεῖν βουλήσομαι. [226])

Durch die Auskunft, die ihm der Bote gegeben hat, ist er beruhigt, während der Zuschauer mehr und mehr ergriffen wird von der tragischen Ironie, die in seiner Rolle liegt.

Der *Bote* hat mit seiner Nachricht vom Tode des Polybos und noch mehr mit seiner andern Nachricht, dass Polybos nicht der leibliche Vater des Oedipus sei, und dass Oedipus als ausgesetzter Findling zu Polybos gekommen sei, wirksamen Einfluss auf Oedipus, wenn er selbst auch das daraus erfolgende Verhalten des Oedipus nicht vorausgesehen hat. Bevor Oedipus aufgetreten ist, tritt der Bote mit dem Nebenspieler (Iokaste) und mit dem Chor in eine sachliche Unterredung ein (924 ff.). Auf Iokaste hat die Botschaft des Korinthers eine grosse und nachhaltige Wirkung, zwar auch nicht ganz, wie der Bote sie sich vorausgedacht haben mag; denn Iokaste frohlockt über die Todesnachricht an sich, nicht weil Oedipus in Korinth zum Nachfolger gewählt ist (945 ff.).

Jubelnd glaubt *Iokaste* die Orakel der Seher *und* der Götter durch diese Botschaft Lügen gestraft, 947 f.:

ὦ θεῶν μαντεύματα

ἵν' ἐστέ![227])

und sie lässt Oedipus holen, um ihm diese Überzeugung auch beizubringen (977 f.). Allein Oedipus klammert sich daran, dass doch der zweite Teil des Orakels von der Mutterehe noch in Erfüllung gehen könne. Dass sie dann mit ihren Beschwichtigungen (1056 f. und 1060 f., 1064) keinen Einfluss auf Oedipus hat, das haben wir schon festgestellt. Damit versagt sie denn auch und eilt verzweifelt von der Bühne, 1071 f.:

ἰοὺ ἰού, δύστηνε· τοῦτο γάρ σ' ἔχω

μόνον προσειπεῖν, ἄλλο δ' οὔποθ' ὕστερον.[228])

Damit ist der Nebenspieler am Hauptspieler gescheitert.*)

Auf den Nebenspieler Iokaste hat demnach der *Bote* einen grossen Einfluss. Mit dem Hauptspieler Oedipus tritt der Bote (989 ff.) in eine sachliche Unterredung ein. Wenn er mit seinem Wissen auch wichtig tut, so ordnet er sich dem Hauptspieler in seinem Auftreten doch im allgemeinen unter, und als Oedipus bedeutungsvoll von dem ihn schreckenden Orakel spricht, frägt er untertänig, 993:

ἦ δῆτόν, ἦ οὐχὶ θεμιτὸν ἄλλον εἰδέναι;[229])

Zwar fühlt er sich durch sein Wissen dem Oedipus überlegen und redet daher zutraulich, 1008:

ὦ παῖ, καλῶς εἶ δῆλος οὐκ εἰδώς, τί δρᾷς.[230])

Inwiefern der Bote auf Oedipus Einfluss hat, ist schon festgestellt worden. Er wirkt auf ihn mehr ein als Nebenspieler denn als Gegenspieler; aber er erscheint dennoch nicht als ein dem Hauptspieler überlegener Spieler, weil er ein untergeordneter Nebenspieler ist ohne eigentliches Interesse an den Vorgängen der Handlung.

Wenn der *Chor* auch ganz anderen Anteil an den Vorgängen des Dramas und an den Handlungen der Spieler nimmt, als der Bote, so ist er doch in der Handlung dieser Szene ganz unselbständig. Er tritt weder mit dem Boten noch mit Iokaste in eigentliche Aktion, sondern verweist (928) den Boten nur auf Iokaste. 1051 f. spricht er Oedipus gegenüber aus, der Hirte, der den jungen Oedipus dem Korinther übergeben habe, sei offenbar identisch mit dem Diener, der bei der Ermordung des Laios entronnen sei. Diese Aussage wirkt bestimmend auf Oedipus' Verhalten. Allein der Chor beruft sich deswegen noch auf Iokaste, so unselbständig nimmt er Stellung. Auch redet er an dieser Stelle nur, weil er von Oedipus aufgefordert ist.

*) „Durch dieses plötzliche Wegeilen ging der Dichter zugleich einer langen Klage aus dem Wege, zu der vielleicht auch die Maske nicht gepasst hätte." *Franz Kühnl,* 38. Jahresbericht des K. K. Staatsgymnasiums in Reichenberg. Reichenberg 1910. Darstellung und Maskenverwendung im altgriechischen Trauerspiele. S. 22.

Am Schluss spricht er bei dem verzweifelten Weggang der Iokaste seine Furcht aus, ohne zu Oedipus Stellung zu nehmen (1073 ff.).

So tritt der Chor nur mit Oedipus einigermassen in Aktion, mit Iokaste und dem Boten so gut wie gar nicht. — Der Bote tritt mit Oedipus und Iokaste in Aktion, — Iokaste mit dem Boten und Oedipus, — Oedipus, der Hauptspieler, aber mit allen Spielern der Szene, mit Iokaste, dem Boten, und dem Chore; denn was der Chor ihm (1051 ff.) sagt, übt eine bedeutsame Wirkung auf ihn aus.*)

Auf eine Beeinflussung hinter der Szene weist die erste Rede der Iokaste; die leidenschaftliche Verzweiflung des Oedipus, die auf der Bühne nicht gezeigt wird, die aber Iokaste hinter der Bühne wahrgenommen hat, veranlasst sie zu dem Bittgang zu den Göttern (914 ff.). Auch vernehmen wir, dass Iokaste den Oedipus hinter der Szene in gleicher Weise in beruhigendem Sinn zu beeinflussen gesucht hat, wie wir es sonst auf der Bühne sehen (918); aber sie hat hinter der Bühne ebensowenig ausgerichtet wie vor den Augen der Zuschauer auf der Bühne.

4. Von *Oedipus* vernehmen wir durch Iokaste (914 ff.), dass er sich ganz der Furcht hingibt:

ὑψοῦ γὰρ αἴρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν
λύπαισι παντοίαισι· οὐδ' ὁποῖ' ἀνὴρ
ἔννους τὰ καινὰ τοῖς πάλαι τεκμαίρεται,
ἀλλ' ἔστι τοῦ λέγοντος, ἢν φόβους λέγῃ. [231])

Hinter der Szene sehen wir den auf der Bühne sonst so tätigen Hauptspieler sich tatenlos der Furcht hingeben. Seine Aktionsart ändert nicht — er lässt sich von fremdem Willen wider seinen Sinn nicht beeinflussen, — aber sein Wille rastet hier einmal; denn er tritt nachher auch ohne Willensziel auf die Bühne (950), sodass man von einem Abklingen der Willensäusserung sprechen kann. Dieses Abklingen dauert aber nicht die ganze Szene hindurch. Mit grosser Wucht äussert sich sein Wille wieder in einer bestimmten Richtung trotz allen Hindernissen, 1058 f.:

---

*) „Immer wechseln Dialoge ab, in denen einer der drei (Schauspieler: Oedipus, Iokaste, Bote) schweigt, mit harter Konsequenz den ganzen Akt hindurch. Sechs solche Dialoge (Bote und Iokaste 924—949; Oedipus und Iokaste 950—956; Bote und Oedipus 957—972; Iokaste und Oedipus 973—988; Oedipus und Bote bis 1050, Oedipus und Iokaste 1054—1072) entstehen auf diese Weise und zwar in der Anordnung, dass vor drei Gesprächen des Oidipus und der Iokaste jedes Mal ein Dialog zwischen dem Boten und einem der beiden anderen Schauspieler eingefügt ist. Das dauernde Schweigen eines Schauspielers empfindet man trotz zum Teil sehr feiner psychologischer Motivierungen nicht immer als ganz natürlich, obwohl es infolge des häufigeren Wechsels der Sprecher nicht entfernt so auffällt, wie etwa in der Exodos des Aias." *Listmann* S. 24 und 25.

οὐκ ἂν γένοιτο τοῦθ', ὅπως ἐγώ, λαβὼν
σημεῖα τοιαῦτ', οὐ φανῶ τοὐμὸν γένος. [232])

Von Resignation oder Tatenlosigkeit ist da nicht mehr die Rede. Die letzten Verse (1076 ff.) zeigen den Hauptspieler vielmehr in dem unverhohlensten Ausdrucke seines Willens. Der Dichter hat das Kontrastprinzip als beliebtes Prinzip der Steigerung verwendet. Des Hauptspielers ursprüngliches Willensziel ist die Ermittelung des Mörders des Laios, sodann die Untersuchung, ob er nicht selbst dieser Mörder sei, was mit dem ersten Willensziele eng zusammenhängt. In unserer Szene tritt die Untersuchung über seine Herkunft neu in seine Willenssphäre ein. Dennoch weicht der König damit von seinem einmal gefassten Willensziele nicht ab; denn dadurch, dass über die Herkunft, sowie über die Schuld am Morde nur ein und derselbe Diener Auskunft geben kann, hat der Dichter bewirkt, dass die Untersuchung über die Herkunft mit der Untersuchung über den Mord, also dem ersten Willensziele, zusammenfällt.

Iokaste arbeitet stets in der gleichen Willensrichtung auf den Hauptspieler ein; von 1026 an ist sie aufgeklärt und weiss, dass der Hauptspieler Oedipus ihr Sohn und Gemahl in einer Person ist. „Seit 1026 hat Iokaste in heftigster innerster Bewegung dagestanden, ohne auf das, was auf der Bühne vorgeht, zu achten." (*Bruhn* zu 1054.) Hier läge somit ein seelischer Kampf vor, der aber überwunden ist, sobald Iokaste wieder spricht (1056). Dort rät sie, wie früher, dem Oedipus, die Orakel in den Wind zu schlagen samt aller Aufklärung, als ob nichts in ihr vorgegangen wäre. Zu einer Willenswendung kommt es also bis zum letzten Worte nicht. Der Iokaste, des Nebenspielers, Stellungnahme ist dieselbe geblieben: Sie hemmt nach wie vor den Oedipus in seiner Willensäusserung und sucht bis zuletzt die Aufdeckung des Mordes und dann der Abkunft zu hintertreiben. Nur in den letzen Worten (1071 f.) lässt sie ihr Willensziel fahren und gibt ihre Sache auf. Zugleich aber tritt sie für immer von der Bühne ab. Ihren Willen hat sie nicht aufgegeben; weil sie ihn nicht durchsetzen kann, tritt sie ab und stirbt mit ihm.

Beim *Boten* ist von einer Charakterentwicklung von vornherein nicht die Rede. Er bleibt seinem Willensziele, eine Belohnung zu erhalten, natürlich treu. — Ebensowenig ist eine Charakterentwicklung beim *Chor* vorhanden, dessen Willen sich in der Szene gar nicht äussert, es sei denn, dass man gerade dieses Verhalten als Abklingen der Willensäusserung bezeichnen wolle. Der Chor äussert kein bestimmtes Ziel und keinen bestimmten Willen mehr; seine Stellungnahme ist in der Szene unentschieden, und somit erscheint er einigermassen wandelbar.

5. *Iokaste* fleht Apollon um Hilfe, 914 f.:

ὑψοῦ γὰρ αἴρει θυμὸν Οἰδίπους ἄγαν
λύπαισι παντοίαισιν κ. τ. λ. [233])

Die Gemütsverfassung des Oedipus ist dazu Motiv geworden, also ein in das Bewusstsein tretendes Motiv der Aussenwelt. Dass Iokaste, die früher für das Orakel des Gottes nichts als Spott übrig hatte, nun zu ihm flieht, ist ein Kennzeichen ihrer Oberflächlichkeit. „Ohne genauere Aufschlüsse bekommen oder verlangt zu haben, setzt Iokaste voraus, Polybos sei eines natürlichen Todes gestorben." (*Bruhn* zu 949.) Daraus ersehen wir wiederum die Oberflächlichkeit, auf der alle Massnahmen Iokastes beruhen. 977—983 „spricht sie gewissermassen ihr Lebensprinzip aus, und durch dieses tritt ihre Natur zu der des Oedipus in den schroffsten Gegensatz:

εἰκῇ κράτιστον ζῆν, ὅπως δύναιτό τις. [234])

Sie ist eine durchaus oberflächliche Natur, darauf vor allem bedacht, sich das Behagen des Tages nicht trüben zu lassen, jeden Konflikt nicht durchzukämpfen, sondern beiseite zu schieben oder ihm die Spitze abzubrechen." (*Bruhn*, Einleitung S. 30.)*) — „Und ihre Art, über die Götter und deren Weltregiment zu denken, entspringt ihrer Schwäche, nicht irgendwelchem eigenwilligen Trotz." (*Bruhn*, Einleitung S. 29.) Es wirken demnach in ihr zweierlei Motive; erstens instinktiv ihr Charakter, ihre Schwäche, und zweitens ihre bewusste Rücksicht auf äussere Verhältnisse. Nicht ausser Acht lassen darf man aber, dass unter die äussern Rücksichten die Liebe des Oedipus als treibendes Motiv gehört. Sie sagt wahrheitsgemäss, 1066:

καὶ μὴν φρονοῦσά γ' εὖ τὰ λῷστά σοι λέγω. [235])

„Daher ihr verzweifeltes, zugleich ihre Liebe zu dem Gatten und Sohn deutlich bekundendes Verlangen, Oedipus solle doch nicht mehr weiter forschen." (*Ackermann* S. 45.) Aus Liebe zu Oedipus und aus Furcht vor den üblen Folgen will sie ihn davon abhalten, seine Herkunft zu ergründen. Wenn sie dann (1071 f.) so plötzlich und gänzlich versagt, so ersehen wir daraus die Schwäche ihres Charakters.

Der grosse Glaube an die Orakel der Götter und der einmal erwachte Gedanke, er selbst möchte der Mörder des Laios sein, sind die Motive, die auf die Kunde vom Tode des Polybos den *Oedipus* auf die Spitzfindigkeit führen, 968 ff.:

ἐγὼ δ' ὅδ' ἐνθάδε
ἄψαυστος ἔγχους — εἴ τι μὴ τῷμῷ πόθῳ
κατέφθιθ'· οὕτω δ' ἂν θανὼν εἴη ἐξ ἐμοῦ. [236])

*) „Freigeistig bis zur Frivolität", aber eine Figur voll psychologischer Wahrheit. (*Robert* S. 298 und 303.)

„Das Sophisma, mit dem er des Gottes Autorität, die Wahrheit des delphischen Spruchs zu retten sucht (969 f.), ist nicht Spott, wie der Scholiast meint (sch. 970 *ἐπιμωκώμενος*) [237]), sondern die Äusserung eines frommen Herzens, das nicht glauben kann, dass der Gott trügt.“ (*Haussleiter* S. 16.) Der Hauptspieler ist so subjektiv veranlagt, dass der in ihm steckende Gedanke über ihn mehr vermag, als die von aussen handgreiflich an ihn herantretende Kunde vom Tode des Polybos. Den äussern Eindruck könnte er unbeachtet lassen, nicht aber den leisesten Zweifel in seinem Innern, gerade umgekehrt wie Iokaste. Der äussere Eindruck, den die Kunde vom Boten aus Korinth macht, vermag über ihn viel weniger als seine inneren Gedanken:

καὶ πῶς τὸ μητρὸς λέκτρον οὐκ ὀκνεῖν με δεῖ; [238])

fragt er 976. Keine äussern Eindrücke werden für ihn Motiv, die Ahnung seines Instinktes zu verdrängen. (Vgl. auch 984 ff.) Das Orakel ist nun einmal gegeben und bleibt ihm wirksamer Beweggrund für sein Verhalten, 992:

θεήλατον μάντευμα δεινόν, ὦ ξένε. [239])

„Da beschleicht ihn schon wieder die heimliche Furcht vor der Mutterehe und lässt ihn nicht mehr los, 976, 985 f., 988.“ (*Ackermann* S. 45.)*) Daraus geht hervor, dass das Verhalten des Oedipus in dieser Szene auch durch Rücksicht und Furcht bestimmt ist; aber es ist nicht Rücksicht auf die Spieler, die mit ihm auftreten, sondern Rücksicht auf die Götter und ihr Orakel. Seinen Gegenspielern und Mitspielern tritt er im Gegenteil immer beherzt und mutig entgegen, ohne Rücksicht auf sie zu nehmen, wo es wirklich darauf ankommt. So hört er aus Wahrheitsliebe nicht auf die Mahnungen der Iokaste (1065). Ein weiteres Motiv ist sein Mut. Mag über seine Herkunft herauskommen, was da will, er schreckt nicht davor zurück und lässt den Diener kommen, der allein darüber Auskunft geben kann, aber auch über die Beteiligung an der Ermordung des Laios (1069 f. und 1076 f.). Zu einem solchen Entschluss braucht es Mut und das Selbstbewusstsein, das dem Oedipus denn auch in hohem Grade eignet, 1080 ff.:

ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων
τῆς εὖ διδούσης οὐκ ἀτιμασθήσομαι
. . . . . .

*) „*Klein* (Geschichte des Dramas. I. Leipzig 1865. S. 343 f.), lässt in seiner Kritik dieser Furcht vor der Mutterehe ganz ausser Acht das Moment der Orakelgläubigkeit.“ *Ackermann* S. 45. Anm. — Die Rücksicht auf das Orakel hat denn auch schon in der Vorhandlung bestimmend auf ihn eingewirkt; deshalb hat er jahrelang seine Heimat Korinth gemieden (994 ff., 1001, 1011, 1013).

τοῖος πέφυκὼς δ' οὐκ ἂν ἐξέλθοιμ' ἔτι
ποτ' ἄλλος, ὥστε μὴ ἐκμαθεῖν τοὐμὸν γένος. [240])

So sieht der Hauptspieler „der bevorstehenden Entscheidung mit gespannter Erwartung, aber ohne Bangigkeit entgegen." (*Bruhn* zu 1080 f.) Motiv für ihn sind nicht Rücksichten auf die Mitspieler und nicht äussere Eindrücke, die an ihn herantreten, sondern in erster Linie instinktive Motive, die direkt aus seinem Charakter hervorgehen.

Für das sehr bescheidene Verhalten des *Chores* sind wenig Motive anzugeben. Aus Bedenklichkeit und Scheu wagt er in der heiklen Sachlage kaum Stellung zu nehmen und ist ganz unselbständig. Deshalb ruft er für seine Vermutung (1051 f.) noch Iokaste an. Die vorangehenden Eindrücke haben ihn eingeschüchtert. Seine Furcht spricht er denn (1074 f.) auch offen aus.

Die Motive, die das Verhalten des *Boten* bestimmen, sind sehr einfacher Natur. Es ist ein instinktiver Egoismus; er möchte von seinem Botengang einen Vorteil haben (1005 f.); ihn bestimmt keine Rücksicht auf die Geschehnisse im Drama. Er greift aus eigenem Antrieb, wenn auch nicht aus Interesse für die mitspielenden Personen, ein. „Er ist von keinem geschickt; deshalb umgeht er die Antwort, welche die Frage fordert". (*Bruhn* zu 936 f.). Und zwar greift er aus egoistischen Gründen ein.

6. Seelische Konflikte treten beim Hauptspieler *Oedipus* nicht auf. Einen Augenblick nur atmet er über die Kunde vom Tode des vermeintlichen Vaters auf; dann geht er auf seinem Wege zielbewusst und entschlossen weiter, seine Abkunft zu erforschen. Von Iokaste, dem Nebenspieler, wird ihm dabei Widerstand geleistet; seine Handlung wird vom Nebenspieler gehemmt, aber nicht vereitelt; denn Oedipus gibt nicht nach. — Frei von seelischen Konflikten ist auch *Iokaste*. Der innere Kampf in ihr, nachdem sie die Aussetzung des Oedipus (1026) vernommen hat und sich über alles klar ist, geht stumm vor sich und wird vom Dichter nicht ausgenutzt. (Vgl. *Bruhn* zu 1054). Ihrer Handlung wird von Oedipus grosser Widerstand entgegengesetzt; ihre Tätigkeit wird nicht nur gehemmt durch den Hauptspieler, sondern vereitelt, sodass Iokaste abtreten muss, wenn sie von ihrem Vorhaben nicht abstehen will. Von ihrem Willen lässt Iokaste nicht, sondern sie verschwindet, als sie unterliegen muss. — Der *Bote* aus Korinth kann seine Meldung und Eröffnung ungehindert vorbringen. Die Spieler des Stückes nehmen zu ihm keine eigentliche Willensstellung ein; er ist in der Szene nicht Partei. — Der *Chor* handelt in der Szene nicht. Man möchte sagen, dass der Eindruck der wichtigen Geschehnisse seine Betätigung völlig hemmt; er wagt

nichts mehr aus Furcht. Er macht vielleicht einen gleichen innern Kampf durch wie Iokaste (1026—1054), nur dass er dann überhaupt nicht Stellung nimmt.

7. Die Liebe der *Iokaste* zu Oedipus haben wir schon bei den Motiven hervorgehoben. Alle ihre Mahnungen an den Hauptspieler Oedipus, die Orakel nicht zu beachten, zeigen sie von dieser Seite (977 ff., 1056 f.).

καὶ μὴν φρονοῦσά γ' εὖ τὰ λῷστά σοι λέγω [241])

sagt sie 1066 selber in liebender Fürsorge für ihren Gatten, und beim Abgehen (1071) nennt sie ihn machtlos, aber voll Liebe, *δύστηνε* [242]), voll Mitgefühl mit dem Unseligen. „Wie heiss muss Iokaste den Oedipus lieben, wenn sie sich auch noch an ihn klammert, als sie in ihm den Mörder ihres ersten Gatten erkannt hat, wenn sie die Wahrheit um jeden Preis zu vertuschen sucht und vor allem Oedipus selbst vor der Erkenntnis des Schrecklichen bewahren will." (*Robert* S. 298.) — Der Hauptspieler *Oedipus* erzeigt sich dankbar und liebevoll gegen den Boten, der ihm gute Kunde geben kann (1004). Gegen den Mitspieler Iokaste ändert er in dieser Szene seine Gefühlsäusserung: 1062 f. spricht er ihr noch liebevoll und beruhigend zu:

θάρσει· σὺ μὲν γὰρ οὐδ' ἐὰν τρίτης ἐγὼ
μητρὸς φανῶ τρίδουλος, ἐκφανῆ κακή. [243])

Doch kann in diesen Worten schon viel bittere Ironie liegen; denn bald darauf äussert er gegen Iokaste ein recht hartes Wort, 1067:

τὰ λῷστα τοίνυν ταῦτα μ' ἀλγύνει πάλαι, [244])

und 1070 wendet er sich fast kalt und trotzig von ihr ab:

ταύτην δ' ἐᾶτε πλουσίῳ χαίρειν γένει. [245])

Mit Recht hat *Müller* S. 267 diese Worte als eine „rauhe Absage" bezeichnet; er erklärt sie aus der fieberhaften Spannung des Königs. Sie zeigen eben die grosse Subjektivität des Hauptspielers. Weil Iokaste ihm entgegenarbeitet und seinen Willen standhaft durchkreuzt, ist er ihr nicht mehr gut. Der Hauptspieler duldet keinen Widerspruch. Er ist enttäuscht über das Verhalten seiner Gattin und redet hart und kalt von ihr, 1078 f.:

αὕτη δ' ἴσως — φρονεῖ γὰρ ὡς γυνὴ μέγα —
τὴν δυσγένειαν τὴν ἐμὴν αἰσχύνεται. [246])

Zum Chor nimmt Oedipus in der Szene in seinem Gefühle nicht Stellung. — Der *Bote* zeigt dem Chor und der Iokaste gegenüber keine Gefühle der Sympathie oder Antipathie. Den Oedipus versichert er seines Wohlwollens (1003). Auch brauchen wir nicht an seiner guten Gesinnung zu zweifeln, aber sie spielt neben seiner egoistischen Berechnung auf einen Botenlohn doch eine untergeordnete Rolle. Gefühlsmomente sprechen beim Boten wenig mit. — Der *Chor* ist

in der Szene so zurückhaltend, dass seine Gefühle für die andern Spieler gar nicht zutage treten.

8. Nach der Meldung vom Tode seines vermeintlichen Vaters befürchtet Oedipus den zweiten Teil des Orakels, die Heirat mit der Mutter. Diese nicht unbegründete Furcht, deren Berechtigung auch *Iokaste* erkennen muss, sucht diese wider besseres Wissen als unbegründet hinzustellen (987). Auch nachdem Iokaste (nach 1026) über den ganzen Sachverhalt im klaren ist, tut sie ihr Mögliches, die Wahrheit nicht an den Tag kommen zu lassen, indem sie zuerst überhaupt nichts sagt. Darum möchte sie (1056 f.) den alten Diener nicht kommen lassen:

τί δ', ὅντιν' εἶπε; μηδὲν ἐντραπῇς· τὰ δὲ
ῥηθέντα βούλου μηδὲ μεμνῆσθαι μάτην. [247])

(Vgl. auch 1060 f.) — Der *Bote* verheimlicht nichts von dem, was er weiss, wenn er auch z. B. die Tatsache, dass Polybos nicht der wahre Vater des Oedipus ist, erst enthüllt, nachdem er dazu von Oedipus veranlasst worden ist. Das ist kein willentliches Verheimlichen, sondern er setzt eben die Kenntnis des wahren Tatbestandes bei Oedipus voraus. — Auch der *Chor* sagt an den wenigen Stellen, an denen er redet, durchaus die Wahrheit. — Im Gegensatz zu Iokaste geht *Oedipus* auch in dieser Szene mit grosser Offenheit vor, und zwar gegenüber allen Personen. Dem fremden Boten aus Korinth eröffnet er ohne Bedenken das schreckliche Orakel, 994 ff.:

μάλιστά γ'· εἶπε γάρ με Λοξίας ποτὲ
χρῆναι μιγῆναι μητρὶ τἠμαυτοῦ τό τε
πατρῷον αἷμα χερσὶ ταῖς ἐμαῖς ἑλεῖν. [248])

Sobald er vernommen, dass er einst von einem Knechte des Laios dem Korinther übergeben worden ist, tut er sein Mögliches, um Klarheit zu schaffen und die Wahrheit über seine Herkunft an den Tag zu bringen, trotz den Mahnungen der Iokaste, 1047 ff.:

ἔστιν τις ὑμῶν τῶν παρεστώτων πέλας,
ὅστις κάτοισδε τὸν βοτῆρ', ὃν ἐννέπει,
εἴτ' οὖν ἐπ' ἀγρῶν εἴτε κἀνθάδ' εἰσιδών;
σημήνασθ', ὡς ὁ καιρὸς ηὑρῆσθαι τάδε. [249])

Der Wahrheit über seine Abkunft sieht er mutig entgegen, mag dabei herauskommen, was da will. Darum geht er offen zu Werke (1062 f. und 1076 f.). Auch aus seiner Unzufriedenheit über Iokastes Mahnungen macht er kein Hehl.

9. Nachdem der Bote die Erzählung von Polybos Tode beendet hat und Oedipus dadurch einen Moment beruhigt ist, ruft *Iokaste* voll innerer Genugtuung, 973:

οὐκ οὖν ἐγώ σοι ταῦτα προὐλεγον πάλαι; [250])

Sie feiert hier ihren wahren Triumph. Diese ihre frühere Stellung wahrt sie auch, ohne Reue darüber zu zeigen, nachdem sie von der Richtigkeit des Orakels überzeugt sein muss. — Auf den triumphierenden Freudenruf der Iokaste antwortet *Oedipus* 974:

ηὗδας· ἐγὼ δὲ τῷ φόβῳ παρηγόμην. [251])

Er gibt einen Augenblick dem Nebenspieler recht und missbilligt seine frühere Haltung. Er bereut sie also einigermassen, aber wirklich nur einen Augenblick. Nachher geht er entschlossen wieder seinen Weg, und mit grossem Selbstbewusstsein und Selbstvertrauen geht er an die Nachforschung über seine Herkunft, in bewusstem und gewolltem Gegensatz zu Iokaste, 1080 ff.:

ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων
τῆς εὖ διδούσης οὐκ ἀτιμασθήσομαι.
τῆς γὰρ πέφυκα μητρὸς κ. τ. λ. [252])

Er ist also mit der Untersuchung, die er unternommen hat, wohl zufrieden und über den Entschluss, sie anzuheben, voller Genugtuung. — Der *Chor* in seiner Zurückhaltung äussert natürlich nirgends Genugtuung über sein Verhalten, aber auch nicht Reue. Er fällt gar keine Urteile und äussert sich über sein Verhalten nicht. — Der *Bote* aus Korinth, im Bewusstsein, dem König eine bedeutsame Nachricht zu bringen, und stolz darauf, dass er über die Abkunft des Königs mehr weiss als der König selbst, tut wichtig und selbstgefällig. Insofern zeigt er Genugtuung über seine Tat.

10. Im ersten Teile unserer Szene befindet sich *Iokaste* in einem Irrtum. Nachdem sie den Tod des Polybos, den auch sie für den leiblichen Vater des Oedipus hält, vernommen hat, meint sie in Wirklichkeit, das Orakel sei falsch, 946 ff.:

ὦ θεῶν μαντεύματα,
ἵν' ἐστέ! τοῦτον Οἰδίπους πάλαι τρέμων
τὸν ἄνδρ' ἔφευγε μὴ κτάνοι. [253])

(Vgl. auch 973.) — In verhängnisvollem Irrtum ist auch *Oedipus* in dieser Szene befangen. Auch er hält das Orakel irrtümlich für falsch, da nach der Meldung des Boten Polybos nicht durch seine Hand gefallen ist (964 f. und 971 f.). Allein von diesem Irrtum befreit ihn sein grosser Glaube an das Götterorakel bald. Er hält bald den Tod des Vaters Polybos nur für einen *grossen* Beweis gegen das Orakel (*μέγας, ξυνίημι*' [254]) 988), nicht mehr für einen absoluten. Bald darauf legt er das Widerstreben der Iokaste dagegen, dass er seine Herkunft erforschen will, falsch aus: „Oedipus geht wieder fehl in seiner Vermutung, Iokaste wolle verhüten, dass ihr Stolz verletzt werde, wenn seine niedere Herkunft zutage komme." (*Bruhn* zu 1062 f.) Auch hat er davon, dass er der Sohn des Laios und der Gemahl seiner

Mutter ist, keine Ahnung, und er ist sehr im Irrtum mit seinen stolzen Worten, 1080 f.:

ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν παῖδα τῆς Τύχης νέμων
τῆς εὖ διδούσης οὐκ ἀτιμασθήσομαι. [255])

Der Dichter bedient sich der tragischen Ironie, um dem Zuschauer die tiefe Tragik in der Rolle des Oedipus vor Augen zu führen. — Der *Bote* ist in seiner Handlung ein wenig von Irrtum befangen. „Er weiss ja nicht, dass Oedipus jener Sohn des Laios ist, dem er einst das Leben gerettet, und den Korinther erkennt er — nach so langer Zeit (vgl. 1141) — zunächst auch nicht." (*Ackermann* S. 47.) — Weniger ist der *Chor* in der Szene von Irrtum befangen; er sagt nichts, das auf Irrtum und Verblendung beruhte, wie Oedipus.

11. In den ersten Reden mit Oedipus erreicht der *Bote* seinen Zweck nicht. „Der Bote wundert sich über die Aufnahme, die seiner Todesnachricht zu teil wird; er würde es natürlicher finden, wenn er zuerst aufgefordert würde, die Nachricht von der Königswahl zu bestätigen." (*Bruhn* zu 958.) Oedipus stellt ihm eine Belohnung in Aussicht (1004); ob der Bote die Belohnung, sein Ziel, erlangt, das lässt uns der Dichter nicht wissen. Es ist auch ohne Bedeutung. — *Iokaste*, der Nebenspieler, scheitert völlig am Hauptspieler. Vollständig unterlegen eilt sie von der Bühne (1072). — Der *Chor* zeigt in der Szene kein Willensziel und erreicht auch nichts bei Oedipus. In seinen letzten Worten kann er lediglich seine Furcht vor dem Kommenden äussern (1073 f.). — *Oedipus* dagegen setzt, von Iokaste zwar gehemmt, vom Boten und Chor (wenn auch nicht willentlich) unterstützt, siegreich seinen Willen durch.

12. In Abwesenheit des Hauptspielers bringt der *Bote* aus Korinth die Handlung vorwärts, indem er die schlechte Meinung der Iokaste vom Orakel durch seine Botschaft in ihr zur Gewissheit macht (944 ff.). Damit gibt er dem Auftreten der Iokaste immerhin etwas mehr Entschiedenheit. Eine noch viel bedeutsamere Wendung bringt er in den Verlauf der Handlung in der Unterredung mit Oedipus, indem er ihm (1014 ff.) mitteilt, dass Polybos nicht sein leiblicher Vater ist.*) Daraufhin fasst der König ein neues Willensziel ins Auge, seine Abkunft zu erforschen, und das ist zunächst die folgende Handlung. So gibt dieser Nebenspieler die Veranlassung zur Wendung der Handlung, die dann allerdings vom Hauptspieler ausgeht. — Ähnlich

*) Erst dieses Moment bewirkt den Fortgang der Handlung, nicht die blosse Todesnachricht, wie *Ackermann* S. 44 in seiner sonst sehr zutreffenden Bemerkung sagt: „Die Todesnachricht aber, deren Wirkung der Korinther möglichst abzuschwächen sucht, ist gerade das Moment, an das der Fortgang des Dramas anknüpft."

trägt auch der *Chor,* trotz seiner grossen Zurückhaltung, viel bei, der Handlung eine neue Richtung zu geben, indem er 1051 f. die Vermutung ausspricht, der Hirte, der den Oedipus im Kithäron dem Korinther übergeben, sei derselbe, wie der alte Diener, der bei der Ermordung des Laios entronnen sei und welchen Oedipus schon herbestellt habe. Das zieht die ganze folgende Szene nach sich, da Oedipus nun diesen Menschen energisch herverlangt. Das bewirkt also der Chor in Anwesenheit des Hauptspielers. — *Iokaste,* der Nebenspieler, sucht diese neuen Wendungen der Handlung zu vereiteln, aber es misslingt ihr völlig.

IV. Epeisodion. — Fallende Handlung, zweite Stufe. V. 1110—1185.

1. Oedipus Hauptspieler
   Diener Gegenspieler
   Bote Nebenspieler
   Chor.

Inhalt: Oedipus zwingt mit Gewalt dem Diener das Zeugnis ab, welches die volle Erkennung und damit die Katastrophe herbeiführt. (*Müller* S. 81.)

2. „*Oedipus* denkt jetzt ausschliesslich an seine Herkunft, nicht mehr an die Frage, wer Laios erschlagen hat; deshalb sagt er *μὴ συναλλάξαντά πω.*“ [256]) (*Bruhn* zu 1110.) Sein ursprüngliches Willensziel ist ihm demnach in der Szene ferngerückt, aber nur scheinbar (vgl. *Petersen* S. 182); denn er erreicht gerade in dieser Szene, was er ursprünglich und eigentlich immer wollte, nicht nur Aufklärung über seine Herkunft, sondern auch Aufklärung über den Mord; und dass der alte Diener diese Auskunft geben wird, das weiss Oedipus doch offenbar am Beginn der Szene, nach dem, was vorher vorgefallen und über den alten Diener gesagt worden ist (755 ff.). Demnach erreicht Oedipus in dieser Szene das Ziel, auf das er in der ganzen Tragödie hingearbeitet hat. — Das Willensziel des *Boten* ist, dadurch dass er den alten Diener an die Vergangenheit erinnert, diesen zu veranlassen, die Abkunft des Oedipus klarzulegen (1132 ff., 1142 f.), wobei er offenbar immer noch den erhofften Lohn im Auge hat. — Das Willensziel des *Dieners* dagegen ist, die Herkunft des Oedipus, die er kennt, zu verheimlichen, und desgleichen die Verumständungen bei der Ermordung des Laios. — Der *Chor* hat in der Szene kein Willensziel.

3. Gegenüber dem alten Diener zeigt *Oedipus* seine ganze ungestüme Überlegenheit, und überlegen hört er die andern Spieler, Chor, Diener und Bote ab, wie ein Gerichtspräsident Angeklagte

und Zeugen. (Vgl. *Müller* S. 263.) So redet er gebieterisch zum Diener, 1121 f.:

οὗτος σύ, πρέσβυ, δεῦρό μοι φώνει βλέπων,
ὅσ' ἄν σ' ἐρωτῶ. [257])

Auf seine Fragen gibt es kein Entweichen, 1166:

ὄλωλας, εἴ σε ταῦτ' ἐρήσομαι πάλιν. [258])

Entschlossenen Willens drängt er den Gang der Handlung vorwärts, um das Ziel zu erreichen, das er ins Auge gefasst hat, es sei nun wie es wolle. Da der Diener wegen der Schrecklichkeit seiner Aussage zögert, mit den Worten, jetzt habe er das Schrecklichste zu sagen, entgegnet Oedipus kurz und entschlossen, 1170:

κἄγωγ' ἀκούειν· *) ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον. [259])

„Jetzt weiss er (Oedipus), dass er Laios' und Iokastens Sohn ist. Aber er rafft sich zusammen; ganz will er den Schleier, der das Schrecknis deckte, heben ... Wer sich ihn (den Vers) gesprochen denkt, mit stockender Stimme, mit der letzten, mühsam gesammelten Kraft, wird die Absicht des Dichters nicht verkennen, der seinen Helden mit übermenschlicher Gewalt an sich halten lässt, bis er denn zusammenbricht und aus dem stolzen Könige der elendeste aller Menschen wird." (*Bruhn* zu 1173.) Wo die andern Spieler nicht mehr den Mut haben, in der Handlung vorwärtszuschreiten, da hat *er* ihn und treibt *er* weiter. Auch als er (1173) das Entsetzliche inne geworden ist, dass Iokaste seine Mutter ist (vgl. *Bruhn* zu 1170), hält er nicht inne, sondern fragt äusserlich ohne Aufregung, wozu ihn die Mutter ausgesetzt habe (ὡς πρὸς τί χρείας; [260]) 1174). In den Schlussversen (1182 ff.) allerdings, da bricht auch er zusammen, der bisher allein von den eigentlichen Spielern — der Bote gehört nicht dazu — ohne Furcht und Zagen die Untersuchung weiter geführt hat, 1182 f.:

ἰού! ἰού! τὰ πάντ' ἂν ἐξήκοι σαφῆ.
ὦ φῶς, τελευταῖόν σε προσβλέψαιμι νῦν. [261])

Was er hier sagt, das hält er auch wirklich. Er ist zusammengebrochen, nachdem er nach seinem Willen sein Ziel erreicht hat. Aber in der Aktion hat kein anderer Spieler die führende und herrschende Rolle übernommen und wie er den Ton angegeben. Wie er zusammenbricht, hört die Szene auf. Kein anderer redet nach ihm ein überlegenes Wort. Der Hauptspieler ist in seiner Aktionsart einzig. Höchstens dass hin und wieder der Bote eine Art Überlegenheit zeigt, aber er ist eben nur ein Nebenspieler ohne innere Beteiligung, ohne Interesse an der eigentlichen Handlung.

*) Vollständig: κἄγωγ' εἰμὶ πρὸς αὐτῷ τῷ δεινῷ ἀκούειν.

Auf die Frage des Oedipus über den Boten gibt der *Chor* willfährig Auskunft (1117 f.), sonst greift er mit keinem Worte in die Handlung ein.

Auch der *Bote* aus Korinth antwortet bereitwillig auf die Frage des Hauptspielers (1120). Dann springt er dem Hauptspieler bei der Verhörung des Dieners bei, indem er diesem (1132 ff.), ohne von Oedipus dazu aufgefordert zu sein, die Zeiten am Kithäron ins Gedächtnis zurückruft und ihn daran erinnert, wie er ihm den kleinen Oedipus übergeben hat. Der Bote handelt somit unbefangen und recht selbständig, namentlich im Vergleich zu dem Diener. Der Diener muss ihm (1141) zugeben, dass er die Wahrheit spricht, worauf der Bote sein Verhör fortsetzt, 1142 f:

φέρ' εἰπὲ νῦν, τότ' οἶσθα παῖδά μοί τινα
δούς, ὡς ἐμαυτῷ θρέμμα θρεψαίμην ἐγώ; [262])

Dem Diener ist der Bote in der Handlung also überlegen. Als ihm der Diener dann nicht mehr Auskunft geben will, da greift Oedipus wieder ein (1147), der natürlich mehr Gewicht hat und erst den Diener zum Bekenntnis bringt. Immerhin hat im Wechselgespräch mit dem Diener „der Korinther . . . das behagliche Gefühl, dass er Herr der Situation ist und dass der thebanische Hirte diese nicht erfasst". (*Bruhn* zu 1145.) —

ἦ. δοῦλος οὐκ ὠνητός, ἀλλ' οἴκοι τραφείς [263])

(1123) sind die ersten Worte des *Dieners* als Antwort auf die Frage des Oedipus. „Er sagt das mit einem gewissen Stolze." (*Bruhn* zu 1123.) In den folgenden Versen gibt er auf die Fragen des Oedipus willig Auskunft; mit 1129 beginnt er zu zögern; mit 1141:

λέγεις ἀληθῆ, καίπερ ἐκ μακροῦ χρόνου [264])

muss er dem Boten etwas zugestehen, was er nicht gerne tut, und ist also im Gespräch der unterlegene Teil. Der bleibt er fortan. Er sucht auszuweichen und kann es doch nicht, weil er dazu nicht die genügende Stärke besitzt. Halb bittend und halb erregt sucht er (1146) den Boten zum Schweigen zu bringen. Den Hauptspieler fleht er an, 1153:

μὴ δῆτα, πρὸς θεῶν, τὸν γέροντά μ' αἰκίσῃ. [265])

Er muss sich auf sein Alter und die Götter berufen, da es ihm an Kraft fehlt. 1157 muss er widerwillig zugestehen, was er am liebsten verschweigen wollte:

ἔδωκ'· ὀλέσθαι δ' ὤφελον τῇδ' ἡμέρᾳ. [266])

Auf die Drohung des Oedipus gesteht er, wenn auch zögernd, von 1167 an die ganze Wahrheit:

τῶν Λαΐου τοίνυν τις ἦν γεννημάτων. [267])

Als er nun die Wahrheit doch sagen muss, wagt er nicht, sie im eigenen Namen zu sagen. „Immer noch kann der Hirt es nicht übers Herz bringen, die grässliche Wahrheit ganz zu enthüllen; darum sagt er nicht ἦν,[268]) sondern nur ἐκλήζετο [268*]) und verweist wegen des Weiteren auf Iokaste.“ (*Bruhn* zu 1171 f.) Zuletzt gibt er, ohne dass Oedipus ihn zu drängen braucht, völlig dem Willen des Hauptspielers erlegen, von selbst Auskunft, wie und warum Iokaste den kleinen Sohn ihm zur Aussetzung übergeben hat (1173, 1174, 1175). Das Schrecklichste aber, dass Oedipus des Laios und somit auch seiner nunmehrigen Gemahlin Sohn sei, das kann er vor Verzagtheit überhaupt nicht aussprechen. „ἴσθι Λαΐου γεγώς[269]) wollte er sagen; aber er bringt es nicht über die Lippen.“ (*Bruhn* zu 1178 ff.).

Der *Chor* handelt so gut wie gar nicht. — Die andern drei Spieler, Oedipus, der Bote als Nebenspieler und der Diener treten alle miteinander in Aktion.*) Der Hauptspieler Oedipus ist allen überlegen in der Handlung. Der Bote ist dem Diener überlegen. Der Diener kommt in der Handlung gegen keinen auf, was sich bei einem Sklaven wohl begreift.

4. Beim *Chor*, der sich seiner traditionellen Verwendung entsprechend an der Handlung so gut wie nicht beteiligt, kann man nicht von einer Willenswendung reden. Sein Wille tritt überhaupt gar nicht hervor. Man kann den Chor in unserer Szene weder als wandelbar noch als unwandelbar bezeichnen, er handelt eben nicht, hält sich offenbar nicht mehr für massgebend. — Der *Bote* aus Korinth verfolgt dasselbe Willensziel wie in der vorhergehenden Szene und ist unwandelbar. Er will dem Hauptspieler Klarheit verschaffen über seine Abstammung, wobei er auf einen guten Lohn hofft; denn das ist selbstverständlich, sodass er es nicht mehr zu sagen braucht. — Der ursprüngliche Wille des *Dieners* ist, sein Wissen über die Herkunft des Oedipus zu verschweigen und zu verheimlichen, was er denn zuerst auch tut (1146, 1151). Wenn er dann dennoch Auskunft gibt, so geschieht es infolge des äusseren Zwanges und mit innerem Widerstreben. Welche innere Überwindung es ihn kostet, das hören wir aus seinen Worten:

ἔδωκ᾽· ὀλέσθαι δ᾽ ὤφελον τῇδ᾽ ἡμέρᾳ (1157)
πολλῷ γε μᾶλλον, ἢν φράσω, διώλυμαι,[270]) (1159)

*) „Gut ist die Verwendung des dritten Schauspielers auch im IV. Epeisodion 1110 ff. Das Einleitungsgespräch besteht aus Fragen und Antworten. Die Frage stellt immer Oidipus; es antworten auf seine erste Frage der Chor, auf die zweite der Bote, auf die dritte und letzte der Diener (Hirte). Die Art, in der Oidipus nacheinander Chor, Boten, Hirten befragt, ist durchaus frei und natürlich.“ *Listmann* S. 25.

und aus der Zaghaftigkeit, mit der er die Wahrheit nach und nach vorbringt:

μὴ πρὸς θεῶν, μὴ δέσποθ', ἰσιόρει πλέον. (1165)
οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμὶ τῷ δεινῷ λέγειν.[271]) (1169)

Hier liegt also ein innerer, seelischer Kampf vor, in welchem die Willenswendung zufolge äusseren Widerstandes zustande kommt. Der Diener ist wandelbar durch die äussere Gewalt, welche auf ihn einwirkt; vor ihr kann er auf seinem Vorsatz, zu schweigen und zu leugnen, nicht beharren. Seine Gesinnung hat er allerdings nicht geändert. — *Oedipus* selber hat seinen Willen nicht gewendet; obschon ihm der Diener widersteht, forscht er unaufhaltsam nach seiner Herkunft.

οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμὶ τῷ δεινῷ λέγειν[272])

sagt der Bote 1169. Allein der Hauptspieler antwortet, 1170:

κἄγωγ' ἀκούειν· ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον.[273])

Am Schluss bricht er allerdings zusammen. Die Erforschung seiner Abkunft kostet ihn entschieden innere Überwindung, einen seelischen Kampf, aber der Dichter hat diesen nicht ausgeführt. Im besten Falle kommt er durch das Spiel zum Ausdruck. Die grosse Selbstbeherrschung des Hauptspielers gibt uns keinen eigentlichen Einblick in seine inneren Bedenken. Als er am Ziele ist, bricht er zusammen; von einer Willenswendung kann man nicht reden; denn die Szene hört hier eben auf. — Wir müssen das Verhalten des Hauptschauspielers als unwandelbar bezeichnen, wenn sein Willensziel in dieser Szene schon nicht mehr ganz dasjenige ist, welches er am Anfang des Stückes hatte. Gelangt er doch in der Verfolgung des Zieles, welches er jetzt in erster Linie im Auge hat, auch an das Ziel, zu dem er am Anfang des Dramas gelangen wollte: er wollte aber den Mörder des Laios ausfindig machen. Und dieses erste Ziel hat er nie aufgegeben, wenn es auch ein wenig in den Hintergrund trat hinter dem neuen Ziele. Er ist von seinem Willen nicht abgekommen.

5. Vom Hauptspieler *Oedipus* sagt *Müller* S. 266: „Und zuletzt braust er gegen den greisen Diener auf, der sich scheut, das Entsetzliche zu enthüllen, und droht ihm mit der Folter. Freilich folgt er hier nur dem Drange seiner rücksichtslosen Wahrheitsliebe: ein Sklave wagt es, dem Willen des Königs zu trotzen, welcher Licht haben will!" Aus dieser ihm angeborenen Wahrheitsliebe entspringt denn auch in dieser Szene ganz und gar das Verhalten des Hauptspielers; auf äussere Umstände nimmt er nicht Rücksicht, er tut nur seinem Wahrheitsdrange Genüge und lässt sich darin nicht beirren. Die Wahrheit mag schrecklich anzuhören sein, *ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον*[274]) (1170). Er sagt zwar nirgends, dass die Wahrheitsliebe ihn treibe; er

gibt überhaupt keine Motive an, weil sie meist so tief im Charakter liegen, dass sie ihm gar nicht bewusst werden. Sein Handeln ist ihm selbstverständlich, es gibt für ihn nur *einen* Weg, für den er keine Gründe anzugeben braucht. Ein weiteres Motiv für sein Verhalten ist aber auch sein Mut. Es braucht grossen Mut, wenn er nach 1170 und 1173, nachdem er die Wahrheit weiss, noch weiter fragt, um sie aus dem Munde des kundigen Dieners bestätigt zu hören. — Das Verhalten des *Dieners* hängt gerade von den entgegengesetzten Motiven ab, von Unoffenheit und Furcht. Diese Motive kennen wir an ihm schon aus der Vorhandlung. Als er bei dem Mord allein entronnen war, hat er unrichtig gesagt, Laios sei von mehreren Mördern ermordet worden. (122 f.).*) Er gibt 1129 durch die Gegenfrage *τί χρῆμα δρῶντα*[277]) zu, den Boten aus Korinth gesehen zu haben. „Das wird ihm plötzlich klar, und nun möchte er sich ganz ahnungslos stellen, indem er fragt: Von wem redest du denn eigentlich?“ (*Bruhn* zu 1129.) Aus Furcht vor den Folgen möchte er dem Zwang, die schreckliche Wahrheit zu sagen, entgehen, wie alle seine Antworten deutlich zeigen. Aus Furcht ruft er deshalb, 1165:

μὴ πρὸς θεῶν, μὴ δέσποθ', ἱσιύρει πλέον.[278])

Die Furcht hat ihn so angefasst, dass er am Schluss nicht auszusprechen wagt *ἴσθι Λαΐου γεγώς*[279]), sondern nur sagt *ἴσθι δύσποτμος γεγώς*[280]) (1181). „Ängstlich für sich selber und schmerzbewegt um das Schicksal des Herrn, bringt er stockend jedes einzelne Kolon hervor.“ (*Bruhn* zu 1178 ff.) Auch ist es Furcht vor Fessel und Folter, die ihn wider seinen Willen schliesslich nach der Drohung des Oedipus (1154) doch die Wahrheit sagen lässt. Die Furcht ist demnach das Hauptmotiv seines Verhaltens. Dazu gesellt sich als Motiv aber noch die Liebe zum Herrn. „Die hartnäckige Weigerung des Dieners (1129 ff.), seine Versuche sich unwissend zu stellen, Versuche, die nur aus der Liebe zum Herrn hervorgehen, bilden das letzte retardierende Moment.“ (*Haussleiter* S. 16.) Der Diener tritt gerufen in die Handlung ein, zeigt aber bald ein Interesse an dem Verlauf der Dinge, indem er zu verschweigen sucht, was er weiss. — Bei der

*) „Nur das Missverständnis Voltaires (Lettres sur Oedipe 3) erlaubt dem Interpreten die selbstverständliche Bemerkung, dass der entronnene Diener log, um den von ihm bewiesenen Mangel an Mut zu verdecken, was übrigens schon der Scholiast sah: *ἄκρως δὲ ὑπέγραψε τὸ ἦθος τῶν δειλῶν· ἅμα μὲν γὰρ ἐξαίρουσι τὰ πεπραγμένα, ἵνα μὴ δόξωσι διὰ δειλίαν φυγεῖν, ἅμα δὲ καὶ ἐν παραφρονήσει ὄντες τὰ βραχέα μείζω δοξάζουσι.*[275]) (*Bruhn* zu 124.) – „Motiviert ist die konstruktiv so bedeutsame Entstellung des Mordberichts aus dem *ἦθος*[276]) des Flüchtlings heraus: er log, um seine Feigheit zu bemänteln.“ (*Ackermann* S. 31.)

fehlenden Handlung des *Chores* kann man bei ihm von Motiven nicht reden. Das Motiv für seine Zurückhaltung ist offenbar seine Furcht und Scheu, im Anfang vielleicht die Spannung, mit der er von dem Hirten Auskunft erwartet über die wundersame Abstammung des Oedipus; der Chor ist, obschon fast handlungslos, an der Handlung doch interessiert. — Das eigentliche Motiv des *Boten* ist wahrscheinlich dasselbe wie in der vorhergehenden Szene; er hilft dem Oedipus seine Herkunft ermitteln, um von ihm belohnt zu werden. Er hat und zeigt ja weiter kein Interesse an der Handlung und für die Personen, aber er handelt aus eigenem Antrieb, unaufgefordert.

6. Die Erforschung von Oedipus' Abkunft, also die Handlung des *Hauptspielers* wird gehemmt durch die Unoffenheit des alten Dieners. Vereitelt wird aber des Oedipus Handlung nicht. Innere Motive halten den Hauptspieler nicht zurück. Auch hier hat der Dichter den seelischen Kampf nur angedeutet in den gespannten Fragen des Oedipus (1173 ff.). — Auch das Ausforschen des *Boten* wird durch das Verhalten des Dieners gehemmt und verzögert. Innere Hemmungen erleidet der Bote nicht — Die Handlung des *Dieners* dagegen wird gehemmt und seine Absicht vereitelt durch seinen Gegenspieler Oedipus. Er gibt allein von den in der Szene auftretenden Spielern nach; nur er weicht von seinem ursprünglichen Vorsatze ab, und zwar lediglich dem äusseren Zwang durch den Hauptspieler folgend, also aus Furcht und aus Schwäche gegenüber dem Hauptspieler. (Vgl. 1157.) Schon der Bote aus Korinth vermag ihn in die Enge zu treiben (1141). Der Diener hat keine inneren Bedenken zu lügen (höchstens 1131 ein wenig). Wenn er mit seinen Lügen nicht durchdringt, so geschieht das infolge der Hemmung von Seiten des Hauptspielers. — Der *Chor* redet nicht, vielleicht aus einem inneren Widerstreit der Motive; er wagt nicht mehr einzugreifen.

7. Gegen den alten Diener zeigt sich der *Hauptspieler* rücksichtslos und hart, weil dieser seinen Wünschen widerspricht und auf seine Fragen nicht offen antworten will (1150). Deshalb fährt er ihn an (1147 f.), und deshalb droht er ihm, 1152:

σὺ πρὸς χάριν μὲν οὐκ ἐρεῖς, κλαίων δ' ἐρεῖς;[281])

und 1154:

οὐχ ὡς τάχος τις τοῦδ' ἀποστρέψει χέρας;[282])

Seine äusserste Drohung ist doch wohl ernst zu nehmen, 1166:

ὄλωλας, εἴ σε ταῦτ' ἐρήσομαι πάλιν.[283])

Der Hauptspieler duldet von keinem Spieler Widerspruch, geschweige denn von einem Sklaven. — Der *Chor* äussert keine Gefühle der Liebe oder des Hasses. — Auch der *Bote* handelt weder aus Liebe noch aus Hass und zeigt auch gegen keinen andern Spieler eine dieser

Eigenschaften. — Hingegen will der *Diener* zum Teil wenigstens aus Mitleid, also aus liebevoller Anteilnahme für Oedipus, das Schreckliche verschweigen. (Vgl. *Bruhn* zu 1178 ff.).

8. Der *Diener* verheimlicht vorsätzlich die Wahrheit und sagt Unrichtigkeiten aus Furcht vor den schrecklichen Folgen für Oedipus und aus Furcht für sich selber. Schon in der Vorhandlung hat er unrichtig angegeben, dass eine Mehrzahl von Mördern den Laios erschlagen habe, „um den von ihm bewiesenen Mangel an Mut zu verdecken". (*Bruhn* zu 124.) Als Oedipus ihn fragt, ob er den Boten aus Korinth schon gesehen habe, antwortet er (1131) *οὐχ*[284]), und weil er nicht einmal entschieden zu lügen wagt, fügt er hinzu, 1131:

(*οὐχ*) *ὥστε γ' εἰπεῖν ἐν τάχει μνήμης ἄπο.* [285])

Schon 1129 hat er sich völlig unwissend stellen wollen:

τί χρῆμα δρῶντα; ποῖον ἄνδρα καὶ λέγεις; [286])

fragt er dort mit erheuchelter Unwissenheit. Er möchte sogar den Boten dazu bringen, dass er die Wahrheit verschweigt, 1146:

οὐκ εἰς ὄλεθρον; οὐ σιωπήσας ἔσῃ; [287])

Und um die Wahrheit zu verhüllen, beschuldigt er fälschlich den Boten der Lüge (1151). Zuletzt möchte er sich damit zufrieden geben, die Wahrheit nicht ganz heraussagen zu müssen, 1165:

μὴ πρὸς θεῶν, μὴ δέσποθ', ἱστόρει πλέον. [288])

— Dagegen geht *Oedipus* auch in dieser Szene mit grosser Offenheit mutig zu Werke; er ahnt, dass er des Laios Sohn ist, allein er will es ausgesprochen hören (*ἀλλ' ὅμως ἀκουστέον*[289]) 1170). Er merkt, dass er der Sohn seiner Gattin ist, allein er forscht mit grosser Selbstbeherrschung weiter, damit vor allen alles an den Tag komme (1174, 1175, 1176). Und nachdem er alles weiss, hat er den Mut, in seinen letzten Worten (1182 ff.) wahrheitsgemäss den Schluss zu ziehen. — Der *Bote* ist eine offene, harmlos naive Natur. Der Notlüge des Dieners, der sagt, er erkenne den Korinther nicht mehr, kommt er nicht auf die Spur, sondern er entschuldigt sie (1132: *κοὐδέν γε θαῦμα*) [290]). In den folgenden Versen setzt er den wahren Sachverhalt auseinander, und stolz, die Wahrheit zu wissen und zu sagen, fragt er selbstbewusst, 1140:

λέγω τι τούτων, ἢ οὐ λέγω πεπραγμένον; [291])

— Der *Chor* handelt überhaupt nicht.

9. Der *Bote* ist sichtlich mit seiner Mission und mit sich selbst zufrieden.

λέγω τι τούτων, ἢ οὐ λέγω πεπραγμένον; [291])

fragt er 1140 voller Genugtuung. — Den *Diener* aber ergreift die

Reue, sobald er ein Wort zur Aufklärung gesagt hat, 1157:

ἔδωκα· ὀλέσθαι δ' ὤφελον τῇδ' ἡμέρᾳ. [292])

Das Verkünden der Wahrheit ist immer im Widerspruch mit seiner Absicht und seinen Gefühlen, 1169:

οἴμοι, πρὸς αὐτῷ γ' εἰμὶ τῷ δεινῷ λέγειν. [293])

Es erfasst ihn halb Reue und halb Gewissensangst darüber, dass er den ausgesetzten Oedipus dem korinthischen Hirten in der Vorhandlung übergeben hat (1178 ff.). — Den *Oedipus* erfasst am Ende der Szene furchtbare Gewissensangst. Sein ganzes Verhalten in der Vorhandlung erscheint ihm auf einmal schrecklich. Er bereut, dass er, von falschen Vorstellungen geleitet, unschuldig Handlungen (Mord des Laios, Heirat mit Iokaste) vorgenommen hat, die nicht in seinem Willen lagen. Grause Furcht ergreift ihn, dass er durch die Fügung des Geschickes der Mörder seines Vaters und der Gatte seiner Mutter geworden ist, und er ist bereit, in den Tod zu gehen.

10. Bis zum Schlusse der Szene sind die Spieler insofern alle von Irrtum befangen, als sie die Abkunft des Oedipus und seine Urheberschaft am Morde des Laios nicht kennen. Doch tun sie nur selten Äusserungen, die diesen Irrtum aufzeigen oder auf diesem Irrtum beruhen. — Der *Diener* weiss schon lange, dass Oedipus der Mörder des Laios ist; aber dass er „auch identisch mit dem von ihm geretteten Kinde ist, erfährt der Diener erst jetzt". (*Bruhn* zu 1146.) — Nach der Anmerkung *Bruhns* (zu 1170) hat *Oedipus* 1164 noch nicht erfasst, dass er der Sohn des Laois ist. Erst 1170 merkt er dieses. „Dass Iokaste seine Mutter ist, merkt er erst 1173." Bis dahin ist er also von Irrtum befangen. — Der *Chor* und der *Bote* aus Korinth teilen die Unkenntnis von Oedipus' Herkunft und Mord mit den andern, ohne dass es aber in der Szene zur Geltung käme.

11. Der *Chor* will keinen Zweck erreichen. — Der *Diener,* der die Abkunft des Oedipus, seinen Mord und seine Heirat mit der Mutter verheimlichen möchte, verfehlt seinen Zweck vollständig. — Der *Bote* aus Korinth hat sich vorgesetzt, dem Oedipus zu helfen bei der Erforschung seiner Abkunft; dazu trägt er bei, und er erreicht auch die Aufklärung, aber eine ganz andere als er bezweckte. — Nur *Oedipus* hat seinen Zweck erreicht. Er wollte seine Abkunft wissen, und ob er der Mörder des Laios sei oder nicht, gleichviel was dabei herauskomme.

12. Die Nebenpersonen sind in der Szene immer mit der Hauptperson auf der Bühne. — Der *Bote* zwingt den Diener zum Geständnis dessen, was er weiss, indem er ihn durch seine Auseinandersetzungen und seine Fragen (1132—1140 und 1142 f.) so in die Enge treibt, dass der Diener vor Oedipus nicht mehr leugnen kann. Da-

mit trägt er zur Lösung des Knotens bei. — Ebenso wichtig ist für den Verlauf der Handlung im Folgenden jede Antwort des *Dieners*, aus der Oedipus vernimmt, das er Vatermörder ist (1170), und dass er der Gatte seiner Mutter geworden ist (1173). Darauf beruhen die folgenden Geschehnisse. — Der *Chor* trägt zu der Handlung nichts bei.

Exodos. Katastrophe, 1. Teil. V. 1223—1296.

1. Exangelos Figurant
   Chor.

Inhalt: „Bericht des Schlussboten über den Tod Iokastes und die Selbstblendung des Königs." (*Müller* S. 81.)

2. Das Willensziel des *Exangelos* ist, den Tod der Iokaste und die Selbstverstümmelung des Oedipus zu berichten und dazu das Erscheinen des Oedipus anzukünden. — Für den *Chor* lässt sich kein Willensziel feststellen, ausser dass er die Geschehnisse, von denen der Exangelos weiss, zu vernehmen begehrt (1232 f. und 1236, 1286).

3. In dieser Szene fehlen die eigentlichen Spieler. — Der *Chor* ist kein eigentlicher Spieler und trägt in den letzten Szenen zur Handlung nicht mehr viel bei. „Lediglich einen Beweis der Bedeutungsabnahme des Chors im Dreigespräch liefert auch die Exodos des Oidipus, 1223 ff." (*Listmann* S. 18.) — Auch der *Exangelos* steht nicht in einem inneren Zusammenhang mit den Geschehnissen. Wenn er daran als Anhänger des unglücklichen Herrscherhauses auch innern Anteil nimmt, so zeigt er doch keine für das Drama bedeutsame Willensrichtung. Nach seiner Botschaft tritt er überhaupt nicht mehr auf. Demnach ist er nur ein Figurant. — Da keine eigentlichen Spieler in der Szene auftreten, so wird darin auch nicht eigentlich gehandelt, sondern nur geredet. Es ist ein sachliches Mitteilen und Vernehmen, ohne dass dabei Absichten und Willensziele hervortreten. Der Bericht des Boten ist sachlich gehalten; er mutet sogar etwas schematisch an durch die vollständige Aufzählung der Tatsachen. Auch die Fragen des Chores sind fast rein sachlich gehalten. Auf die Handlung hinter der Bühne, die in dieser Szene mitgeteilt wird, kommen wir besonders zu sprechen.

4. Bei dem *Exangelos* kann von einer Willenswendung überhaupt nicht die Rede sein. — Der *Chor* zeigt nach wie vor seinen grossen Anteil an dem Geschicke des Herrschers, tritt aber auch in dieser Szene naturgemäss nicht hervor, weil er eben nicht handelnde Person ist. Der Chor kann demnach als unwandelbar in seinem Verhalten bezeichnet werden.

5. Motiv für die Handlung des *Exangelos* sind die geschauten äusseren Ereignisse, auch sein Schrecken darüber, der in der Erzählung aber wenig hervortritt; der Bericht ist ruhig und sachlich gehalten. Aus seiner Rede erhellen keine andern Motive. — Für den *Chor* lassen sich hier auch keine Motive ermitteln. — Exangelos und Chor handeln aus eigenem Antrieb und Interesse an der Handlung, keiner aus fremdem Auftrag. Da aber der Exangelos nicht bemüht ist, zu dem Fortgang der Handlung etwas beizutragen, noch zufällig etwas dazu beiträgt, so erscheint er dennoch nur als Figurant.

6. Ein Nachgeben liegt weder beim *Exangelos* noch beim *Chore* vor. Eine Hemmung der Handlung liegt nicht vor, abgesehen davon, dass der Exangelos vor innerem Schauer einige Male in der Erzählung stockt. (Vgl. *Bruhn* zu 1267 und 1289).

7. Die beiden miteinander in Aktion tretenden Spieler treten einander weder mit Liebe noch mit Hass gegenüber. Keiner verrät Anteilnahme an den Gefühlen des andern. Der *Exangelos* stellt fest, dass der Chor schmerzlich erregt sein wird durch seine Meldung, doch verkündet er ihm das Schreckliche ohne besondere Schonung, nachdem er ihn einigermassen vorbereitet hat (1234 f.). — Mehr liebendes Mitgefühl zeigt der Exangelos für den Hauptspieler und den Nebenspieler Iokaste, die aber nicht auf der Bühne sind. So bemerkt *Bruhn* zu 1267: „Er stockt schaudernd, wie er das Grässliche berichten will, und fährt nach einer Pause fort, als hätte er vorher gesagt: *καὶ ἡ μὲν ἔκειτο ἐν τῇ γῇ*“,[294]) und ähnlich zu 1289: „Er bringt das schreckliche Wort, das man von selbst ergänzt, nicht über die Lippen.“ — Der *Chor* verrät durch seine gespannten Fragen sein Mitgefühl.

8. *Chor* und *Exangelos* gehen in der Szene durchaus mit Offenheit vor.

9. Weder der *Chor* noch der *Exangelos* bezeigt irgendwie Genugtuung über sein Verhalten in der vergangenen oder in der momentanen Handlung, aber auch keine Reue.

10. Die Szene ist eine eigentliche Aufklärungsszene. *Chor* und *Exangelos* sind von Irrtum frei.

11. *Chor* und *Exangelos* sind ohne Hauptspieler auf der Bühne. Der Exangelos überbringt seine Meldung und erfüllt also seine Absicht. Der Chor hat keine Absicht; die Fragen, die er stellt, werden ihm vom Exangelos beantwortet.

12. Die Handlung kann in der vorliegenden Szene nicht mehr vorwärts gebracht werden. Die Szene unterrichtet nur über die hinter der Bühne vollbrachte Handlung.

Die Szene ist bedeutsam in dem Drama, weil sie uns über ein wichtiges Stück Handlung aufklärt, das hinter der Bühne geschieht. In der Szene selbst wird nicht gehandelt, wie wir unter 3) gezeigt haben. Die Handlung aber, die in der Szene berichtet wird, ist so wichtig, dass wir diese nur berichtete, nicht vor den Augen des Zuschauers vollzogene Handlung nach den 12 verschiedenen Punkten durchgehen, nach welchen wir sonst die auf der Bühne geschehende Handlung betrachtet haben.

(1). In Aktion treten hinter der Bühne der Hauptspieler *Oedipus* und der Nebenspieler *Iokaste,* dazu noch *andere Personen,* worunter der *Exangelos,* die sich aber rein zuschauend verhalten, 1258 f.:

λυσσῶντι δ' αὐτῷ δαιμόνων δείκνυσί τις·
οὐδεὶς γὰρ ἀνδρῶν, οἳ παρῆμεν ἐγγύθεν.[295])

(2). Das Willensziel der *Iokaste* fällt mit ihrer Tat zusammen. Da sie das schreckliche Geheimnis nicht hat verdeckt halten können, ist ihr der Lebensmut geschwunden; sie hat ihre Sache aufgegeben und sucht durch den Tod sich selber zu entfliehen. — Der Hauptspieler *Oedipus* „will die Weisung des Orakels und sein eigenes Gebot erfüllen". (*Bruhn* zu 1290 f.):

ὡς ἐκ χθονὸς ῥίψων ἑαυτόν, οὐδ' ἔτι
μενῶν δόμοις ἀραῖος, ὡς ἠράσατο.[296])

Durch die Selbstblendung will er vorher „die Augen von dem qualvollen Anblick seiner Greuel befreien"; daneben tritt aber auch „der Gesichtspunkt der Strafe hervor". (*Bruhn* zu 1271.)

(3). In eigentliche Aktion zu einander treten die Spieler nicht. Der *Exangelos* und seine Gefährten wagen nicht einzugreifen (vgl. 1259), und *Iokaste* ist schon tot, als Oedipus in das Gemach eintritt. Demnach handeln die Spieler nur für sich selbst. Die Handlung der Iokaste ist Selbstmord durch Erhängen, — die Handlung des *Oedipus* ist seine Selbstblendung (1267 ff.). Damit erfüllt er die Weisung des Orakels, die Kreon am Anfang des Dramas überbracht hat, und sein eigenes Gebot an sich selber. Er straft sich als Mörder des Laios, des weitern natürlich auch als Gatten seiner Mutter. Das tut er ganz von sich aus, ohne dass ihn andere Spieler irgendwie beeinflussen. Das ist für ihn als Hauptspieler charakteristisch. Was er selber durch seine eigene Untersuchung trotz aller Hemmnisse herausgebracht hat, das allein ist ihm Veranlassung zu seiner bedeutsamsten Tat im Drama. Der Hauptspieler straft sich selber; auch da er schuldig geworden ist, wagt kein anderer, auch Kreon nicht, ihn auf eigene Verantwortung zu strafen. Es könnte vielleicht so aussehen, als ob erst der festgestellte Selbstmord der Iokaste (1265) den Oedipus

dermassen beeinflusse, dass er sich auf so schreckliche Weise verstümmelt. Wir haben aber das Gefühl, dass das auch ohne diese Tat der Iokaste geschehen wäre.

(4). Von einer Willenswendung bei *Iokaste* kann man nicht eigentlich reden. Da sie ihr Willensziel, das Schreckliche geheim zu halten, nicht erreichen kann, vermag sie die Schrecken, die über sie kommen, nicht zu tragen wie Oedipus, sondern sie versagt und stirbt mit ihrem Willen, ohne nur einen Versuch zu machen, sich irgendwie mit ihrem Elend abzufinden. Also kein seelischer Kampf. Iokaste hat sich nicht gewandelt; sie stirbt mit ihrem Willen, dass das Geheimnis nicht an den Tag komme. Für ihren Teil erreicht sie das nur durch den Tod. — *Oedipus* ist sich und seiner Tendenz, trotz der grossen Veränderung, die mit ihm durch die Enthüllungen äusserlich vor sich gegangen ist, ebenfalls treu geblieben; und er entgeht den Schrecknissen nicht durch den Tod, er findet sich mit ihnen ab. Als er sich selbst als den gesuchten Mörder des Laios erkennt, da vollzieht er an sich die schreckliche Strafe und will ausser Landes gehen, wie er es selbst dem Mörder angedroht hat. Dadurch will er sein Haus und Land vom Fluche befreien. Das ist eine grosse Konsequenz. Er macht wohl eine Charakterentwicklung durch, indem er vom Untersuchungsrichter zum Angeklagten und Henker an sich selber geworden ist, aber keine Willenswendung. Demnach ist der Hauptspieler Oedipus unwandelbar in seinem Verhalten. Wie bisher, so handelt er auch jetzt hinter der Szene unabhängig von den andern Spielern nach seinem Willen und in der Richtung, in der er vom Beginn des Dramas an vorwärts strebte.

(5). Motiv für den Selbstmord der *Iokaste* ist ihre Furcht vor der Meinung der Menschen, ihre Angst, in Schmach und Schande zu leben, also Rücksicht und Berechnung, intellektuelle Motive, neben angeborener Eitelkeit und Furcht. — Des *Oedipus* Motive liegen nicht ausser ihm, sondern in ihm. „Leidenschaftlichkeit, gepaart mit der wilden Energie grenzenloser Verzweiflung, treibt ihn nach der Anagnorisis, die Strafe der Blendung in grausiger Form mit eigenen Händen an sich selbst zu vollziehen.“ (*Müller* S. 265.) Er fragt nicht, was die andern Menschen dazu sagen. Furcht und äussere Rücksichten bewegen ihn nicht. Vor allem will er durch seine Blendung sich selbst von dem qualvollen Anblick seiner Greuel befreien, und in seiner unerschütterlichen Konsequenz hat er den Mut, die Strafe der Landesverweisung, die er dem Mörder des Laios angedroht, an sich selbst zu vollziehen. Dass Oedipus aus eigener Entschliessung ohne äussern Zwang diese Strafen an sich vollzieht und nicht lieber der Iokaste in den Tod folgt, das ist eine gewaltige Äusserung seines

Mutes, allem entgegenzutreten, was da an ihn herankommen kann. — Oedipus und Iokaste handeln ganz und gar aus eigenem Antrieb und eigenem Interesse.

(6). Von einem Nachgeben ist weder bei *Oedipus* noch bei *Iokaste* die Rede. Die Handlung der Iokaste wird weder durch einen andern Spieler noch durch seelische Konflikte gehemmt. Ebensowenig diejenige des Oedipus. Die *zuschauenden Spieler* wagen gar nicht einzugreifen (1259), und er selber vollzieht ohne Bedenken und seiner Sache sicher an sich die schreckliche Handlung.

(7). Da *Iokaste* und *Oedipus* im Spiel miteinander nicht zusammen kommen, so können sie einander weder Gefühle der Liebe noch des Hasses zeigen, obschon eine tiefe gegenseitige Liebe natürlich bei beiden vorhanden ist.

(8). Der Selbstmord der *Iokaste* ist eigentlich die letzte Konsequenz ihrer Verheimlichung aus Selbstsucht und Furcht. *Oedipus*, der Hauptspieler, dagegen setzt seinen Willen wiederum mit Offenheit durch. Er will, dass alle wissen, wie es um ihn steht, 1287 ff.:

βοᾷ διοίγειν κλῆθρα καὶ δηλοῦν τινα
τοῖς πᾶσι Καδμείοισι τὸν πατροκτόνον,
τὸν μητρός — αὐδῶν ἀνόσι' οὐδὲ ῥητά μοι.[297])

Dazu tritt er denn auch wirklich (1296) auf die Bühne.

(9). Bei *Iokaste* und *Oedipus* wird in der Szene hinter der Bühne die Gewissensangst zur Reue über die in der Vorhandlung vollbrachten Taten (Iokaste 1245 ff.; Oedipus 1271 ff.). Sie bereuen ihre ganze verworfene Existenz, nicht ihre einzelnen Taten, die sie ja doch unter den gleichen Bedingungen noch einmal begehen würden. Iokaste hätte den Mut gehabt, trotz der Erkennung dieser Untaten weiter zu leben, wenn die Mitmenschen davon nichts vernommen hätten; da aber die Mitmenschen sie vernehmen werden, tötet sie sich aus Furcht und Eitelkeit. Sie ist zu eitel und zu wenig offen, als dass sie ihre Reue bekennen möchte. — Den Oedipus aber treibt seine grosse Reue zu einer aufrichtigen Busse; vor den Mitmenschen scheut er sich nicht. Sie geht seine Reue nichts an; denn er weiss sich schuldig unschuldig und will das Verhängnis der Götter tragen.

(10). Von Irrtum sind in der Szene sowohl *Iokaste* als auch *Oedipus* völlig frei.

(11). *Iokaste* vollzieht den Selbstmord in Abwesenheit des Hauptspielers.

(12). *Iokaste* bringt durch ihren Selbstmord die Handlung nicht vorwärts; denn alles, was Oedipus tut, würde er auch ohne diesen Selbstmord tun.

Exodos. Katastrophe, 2. Teil. Klage des Oedipus. V. 1297—1418.

1. Oedipus Hauptspieler*.
   Chor

Inhalt: Klage des Oedipus.

2. Sein Willensziel äussert der Hauptspieler *Oedipus* 1340 ff. und 1410 ff.:

> ὅπως τάχιστα πρὸς θεῶν ἔξω μέ που
> καλύψατ' ἢ φονεύσατ' ἢ θαλάσσιον
> ἐκρίψατ', ἔνθα μήποτ' εἰσόψεσθ' ἔτι.[298])

Der *Chor* äussert kein Willensziel; er weiss überhaupt in dem schweren Geschick nicht, was er will.

3. In der Szene wird mehr nur gesprochen als gehandelt. Der *Hauptspieler* ist allein mit dem *Chor* auf der Bühne, und ihr Gespräch fördert in der Handlung keinen eigentlichen Fortgang mehr zutage. Der Chor eröffnet die Szene (1297 ff.) mit einer Klage und mit rhetorischen Fragen. Mit ähnlicher Klage antwortet Oedipus (1308 ff.). Erst 1327 f. fragt der Chor bestimmter:

> ὦ δεινὰ δράσας, πῶς ἔτλης τοιαῦτα σὰς
> ὄψεις μαρᾶναι; τίς σ' ἐπῆρε δαιμόνων;[299])

Die Antwort, die Oedipus darauf gibt, ist weniger bedeutsam für die Handlung gerade in dieser Szene als für die Handlung des Dramas überhaupt, 1330 ff.:

> Ἀπόλλων τάδ' ἦν, Ἀπόλλων, φίλοι,
> ὁ κακὰ κακὰ τελῶν ἐμὰ τάδ' ἐμὰ πάθεα·
> ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγώ, τλάμων.[300])

Wohl hat einer über den Hauptspieler so grosse Gewalt, dass er ihn zu einem ganz andern Menschen machen kann. Aber es ist kein Spieler im Drama, es ist überhaupt kein Mensch, sondern es ist der Gott Apollon. Gegen den vermag auch der Hauptspieler nichts und seiner Tätigkeit muss er erliegen. Die Blendung dagegen ist durch Menschenhand geschehen; da aber betont der Hauptspieler, dass kein Mensch, kein anderer Spieler Hand an ihn gelegt habe, sondern er selber (1332). In der nächsten Antwort gibt der Chor ihm recht (1336). So behält der Hauptspieler auch in seiner grössten seelischen Zerrüttung noch recht gegenüber dem Nebenspieler; er

* Oedipus tritt hier mit einer veränderten Maske auf. Diese Stelle (1295 f., 1297 ff., 1304 ff.) gehört zu denen, die am deutlichsten auf eine Modificirung der Maske hinweisen. — Vgl. *Otto Hense.* Die Modificirung der Maske in der griechischen Tragödie. Festschrift der Albrecht-Ludwigs-Universität in Freiburg. Freiburg i. Br. 1902 S. 220 f. und S. 220 Anm. 4. — Auf die Bedeutung der Maske für die Aktionsart kommen wir am Schlusse unserer Betrachtung zu sprechen.

bleibt der Überlegene, er befiehlt dem Chore, der unschlüssig ist, in entschlossenen Worten, 1340 f.:

ἀπάγετ' ἐκτόπιον ὅτι τάχιστά με,
ἀπάγετ', ὦ φίλοι.[301])

Darauf will der Chor nicht eingehen, er wagt aber nicht, nein zu sagen, sondern er versagt, und nimmt zu der Aufforderung des Hauptspielers nicht Stellung (1347 f.). Nachdem Oedipus gewünscht hat, er möchte auf dem Kithäron umgekommen sein, um jetzt nicht seinen Freunden und sich selbst zur Last zu fallen, gibt ihm der Chor (1356) recht. Nur 1367 f. wagt er in einem Einwand auszusprechen, dass er die Selbstblendung des Oedipus nicht ganz billigt. Allein auch jetzt duldet der Hauptspieler von andern Spielern keine Einrede:

ὡς μὲν τάδ' οὐχ ὧδ' ἔσι' ἄριστ' εἰργασμένα,
μή μ' ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ' ἔτι[302])

entgegnet Oedipus 1369 f. Er lässt sich durch die Kritik des Chores nicht beeinflussen. Am Schlusse der Szene wiederholt er seine Aufforderung an den Chor, 1410 ff.:

ὅπως τάχιστα πρὸς θεῶν ἔξω μέ που
καλύψαι' ἢ φονεύσαι' ἢ θαλάσσιον
ἐκρίψαι', ἔνθα μήποι' εἰσόψεσθ' ἔτι.[303])

Und 1414 ruft er den Zögernden noch zu:

πείθεσθε, μὴ δείσητε.[304])

So ist auch in dieser Szene der vom Schicksal am ärgsten getroffene Hauptspieler der, welcher allein noch zu handeln wagt. Der Chor bleibt unschlüssig, und Oedipus ist in der Handlung der Überlegene. Der Chor weicht absichtlich jedem Eingreifen in die Handlung aus. Darum ist er (1416 ff.) schnell bereit, die Entscheidung, ob man Oedipus' Aufforderung nachkommen solle oder nicht, dem eben auftretenden Kreon zu überlassen.

4. Des *Oedipus* Willensziel war, den Mörder des Laios ausfindig zu machen und ihn zu bestrafen. Nun findet er sich selbst als diesen Mörder und noch mehr, als Gatten seiner Mutter. Sein Wille aber hat sich nicht geändert. In strengster Konsequenz verlangt er für sich selbst die Strafe, die er dem Mörder zugedacht hat (1341 ff.). Er sagt ausdrücklich, dass er selbst sich seiner Stadt, der Burg und der Standbilder der Götter beraube (1378 ff.). Nachdem er gegen sich selber das Verhör geleitet hat, durch das seine Schuld erwiesen wird, zieht er selber daraus auch die Konsequenzen gegen sich, und darum verlangt er (1410 ff.) noch einmal seine Verbannung. Dass das innere Überwindung und einen seelischen Kampf kostet, versteht sich von selber; der Dichter zeigt uns aber den Hauptspieler durchaus

entschlossen. Er hat den seelischen Kampf dichterisch nicht ausgenutzt. Von einer Willenswendung kann demnach nicht die Rede sein. Der Hauptspieler ist unwandelbar in seinem Verhalten. Dagegen macht er im Drama doch eine grossartige Charakterentwicklung durch. Am Anfang stand er vor uns als stolzer König, in der Mitte beginnt er an sich selbst zu zweifeln, am Schlusse tritt er vor uns als gebrochener Mann. Natürlich hat er bei seinem Auftreten zum äusseren Zeichen dessen auch die Maske gewechselt. (*Bruhn* zu 1297—1311.) Seine Willensrichtung aber und sein Verhalten im Drama, seine Aktionsart gegenüber den andern Spielern bleibt dieselbe von Anfang bis zu Ende. — Der *Chor* äussert keinen Willen mehr. Hat er anfänglich den König mit dazu bewogen, den Mörder ausfindig zu machen und zu bestrafen, so sagt er jetzt, da der König selbst als Mörder sich erweist, nichts mehr dazu, offenbar aus einem innern Widerstreit der Motive; der seelische Kampf hemmt seine Willensäusserung. Er nimmt nicht Stellung zu der Aufforderung des Königs, ihn als den Schuldigen aus dem Lande zu weisen. Der Chor scheint von dem anfänglich gefassten Willensziele abzustehen, mit Rücksicht darauf, dass der König der Schuldige ist, dem er sich zu Dank verpflichtet fühlt und den er liebt.

5. Die Motive, die wir aus dieser Szene erschliessen, sind weniger Motive für das Verhalten des *Oedipus* in der vorliegenden Szene, als Motive für die hinter der Szene begangene Selbstblendung. Zu der greulichen Selbstverstümmelung treibt ihn in erster Linie der Abscheu vor sich selbst und vor seinen eigenen in der Vorhandlung begangenen Taten. (1371 ff. und 1403 ff.). Es ist bezeichnend für die ausgesprochene Subjektivität des Hauptheldens, dass Taten, die er selbst begangen hat, ihn zu diesem letzten Schritte treiben und sein Innerstes in diesem Masse bewegen. Kaum würden bei seiner Veranlagung Taten eines andern Spielers im Drama einen derartigen Eindruck auf ihn machen. Die von ihm begangenen Greuel veranlassen ihn aber zu seiner Schreckenstat an sich selber, weil er die natürlichen und göttlichen Gesetze von Kindschaft und Ehe hochhält. Seine Ehrfurcht vor diesen Einrichtungen wirkt mit als Motiv zu der schrecklichen Tat:

χὠπτόσα
αἴσχιστ' ἐν ἀνθρώποισιν ἔργα γίγνεται [305])

sagt er 1407 f. von seinen Taten der Vorhandlung. Sie machen aus ihm, 1341 ff.;

τὸν ὄλεθρον μέγαν,
τὸν καταρατότατον, ἔτι δὲ καὶ θεοῖς
ἐχθρότατον βροτῶν.[306])

Die Strafe, mit der er für seinen Frevel büssen will, zeigt uns deutlich wieder die Subjektivität des Hauptheldens; nicht was die andern Menschen von ihm und seinen Taten denken, kümmert ihn, sondern was für einen Eindruck er selbst davon hat, das bewegt ihn. Darum gilt es für ihn, sich von dem Anblick seiner Greuel frei zu machen. Das geschieht in der furchtbaren Konsequenz fast eines primitiven Menschen, indem er sich der Sinne beraubt, die ihm die schrecklichen Eindrücke seiner Tat vermitteln, 1384 ff.:

τοιάνδ' ἐγὼ κηλῖδα μηνύσας ἐμὴν
ὀρθοῖς ἔμελλον ὄμμασιν τούτους ὁρᾶν;
ἥκιστά γ'· ἀλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν
πηγῆς δι' ὤτων φαργμός, οὐκ ἂν ἐσχόμην
τὸ μὴ ἀποκλῇσαι τοὐμὸν ἄθλιον δέμας,
ἵν' ἦ τυφλός τε καὶ κλύων μηδέν· τὸ γὰρ
τὴν φροντίδ' ἔξω τῶν κακῶν οἰκεῖν γλυκύ.[307])

Ähnlich sagt er schon 1334 f.:

τί γὰρ ἔδει μ' ὁρᾶν,
ὅτῳ γ' ὁρῶντι μηδὲν ἦν ἰδεῖν γλυκύ;[308])

und 1338. Diese genannten Charaktereigenschaften und äussern Tatsachen sind für ihn Motive für die Blendung geworden. Wir gehen nun zu den Motiven über, die sein Verhalten vor dem Chore bestimmen. — Zu der Forderung, ihn ausser Landes zu führen, bewegt den Hauptspieler seine Konsequenz, seine radikale Art zu handeln, die er im ganzen Drama zeigt. Er ist schuldig, folglich muss er die Strafe erleiden, die er selbst dem Schuldigen bestimmt hat (1341, 1381 f.). Wenn er auch der Menschheit ganzen Jammer in seinem Unglück fühlt (*εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν, τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους*[309]) 1364 f.; ebenso 1349 ff.), so hat ihn doch sein Selbstbewusstsein nicht verlassen, 1332:

ἔπαισε δ' αὐτόχειρ νιν οὔτις, ἀλλ' ἐγώ, τλάμων.[310])

Daraus spricht nicht nur Verzweiflung, sondern auch Befriedigung über den Mut, der ihn selbst die Strafe an sich vollziehen liess. Auch die Worte 1369 f. sind mit Selbstbewusstsein gesprochen:

ὡς μὲν τάδ' οὐκ ὦδ' ἔστ' ἄρισθ' εἰργασμένα,
μή μ' ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ' ἔτι.[311])

Am meisten aber zeigen die Schlussverse der Szene (1414 f.) den selbstbewussten Sinn des Königs, der ihn über seine Mitspieler erhebt:

πείθεσθε, μὴ δείσητε· τἀμὰ γὰρ κακὰ
οὐδεὶς οἷός τε πλὴν ἐμοῦ φέρειν βροτῶν.[312])

Er hat eben den Mut, dem Unheil fest ins Auge zu sehen und es auf sich zu nehmen. Darum befiehlt und rät er noch, während der Chor verzagt. Darum auch nimmt er alle Schuld auf sich. Es fällt

ihm nicht ein, etwas davon abstreiten zu wollen oder einen Teil davon andern zuzuschieben. „Er kommt gar nicht auf den Gedanken, ihnen (seinen Eltern) zu sagen: Hättet ihr mir nicht nach dem Leben gestanden, wäre alles anders geworden." (*Bruhn* zu 1371). Das zeigt uns neuerdings seine Subjektivität. Auch die Götter beschuldigt er nicht, um seine Schuld zu verringern. „Wohl verkennt er nicht, dass Apollon alle diese schweren Schicksale so gefügt hat (1329), aber kein Wort der Anklage gegen die Himmlischen kommt über seine Lippen." (*Bruhn,* Einleitung S. 29). — Des *Chores* Verhalten in der Szene ist bedingt durch sein Mitleid mit dem König Oedipus; es spricht schon aus seinen ersten Worten (1297 ff.). Im Gegensatz zum Hauptspieler fehlt es dem Chor an jeglichem Mut und an jeder Entschlossenheit; er ist ganz verzagt, 1347 f.:

δείλαιε τοῦ νοῦ τῆς τε συμφορᾶς ἴσον,
ὡς σ' ἠθέλησα μηδαμὰ γνῶναί ποτ' ἄν.[313])

Als der unglückliche König wünscht, er wäre auf dem Kithäron gestorben, da hat der Chor kein ermutigendes Wort für ihn, sondern stimmt mutlos und verzagt ihm bei (1356). — Die handelnden Personen, Chor und Oedipus, handeln aus eigenem Antrieb und Interesse an der Handlung.

6. Vom ursprünglichen Willen und der ursprünglichen Meinung weicht in der Szene kein Spieler ab. Somit kommt ein Nachgeben nicht vor. *Oedipus* wird in seinen Absichten von dem Chor nicht gehemmt. Der *Chor* stimmt allerdings seiner Forderung, ihn ausser Landes zu führen, nicht zu, aber er setzt ihr auch keinen Widerstand entgegen, nicht einmal in Worten. Noch weniger wirken seelische Konflikte hemmend auf die Willensäusserung des Königs. Er geht sehr entschlossen mit sich ins Gericht.

7. Der *Chor,* welcher entsetzt ist von dem Anblick des geblendeten Herrn, nimmt dennoch liebevoll Anteil an seinem Schicksal, was er durch seine Fragen (1299 ff., 1347) bekundet. — Diese Liebe erwidert *Oedipus* mit seinem Dank und seiner Anerkennung (1320 ff.). Wenn er sich den Tod wünscht, so geschieht das nicht nur deshalb, weil er damit den Mühsalen entginge, sondern ebenso aus Liebe zu seinen Mitbürgern und zu seinen Freunden (1353 f.). Gegen den aber, der durch seine wohlgemeinte Rettung das Geschick so gefügt hat, wie es unbekömmlich ist, spricht er ein hartes Wort aus, 1349 ff.:

ὄλοιθ' ὅστις ἦν, ὃς ἀγρίας πέδας
νομάδος ἐπιποδίας ἔλαβέ μ' ἀπό τε φόνου
ἔρυτο κἀνέσωσεν, οὐδὲν εἰς χάριν πράσσων.[314])

Doch ist der, dem diese Worte gelten (der Diener), nicht als Spieler auf der Bühne.

8. Der *Chor* zeigt in der Szene eine den modernen Leser oft merkwürdig anmutende Offenheit in der Aussprache seiner Gedanken. Dem Hauptspieler, den er doch keineswegs kränken will, sagt er 1304 ff. gerade heraus:

ἀλλ' οὐδ' ἐσιδεῖν δύναμαί σε θέλων
πόλλ' ἀνερέσθαι, πολλὰ πυθέσθαι,
πολλὰ δ' ἀθρῆσαι·
τοίαν φρίκην παρέχεις μοι.[315])

Als Oedipus tot zu sein wünscht, antwortet der Chor 1356:

θέλοντι κἀμοὶ τοῦτ' ἂν ἦν.[316])

„Der Chor zeigt die herbe Aufrichtigkeit des antiken Menschen; der Moderne würde so etwas wohl denken, aber nicht sagen." (*Bruhn* zu 1356). — Offen erweist sich auch *Oedipus* gegen den Chor und sich selber, indem er offen und rückhaltlos sich zu den Grässlichkeiten seiner früheren Taten bekennt, so 1330 ff. und 1338 ff., besonders aber 1360 ff.:

νῦν δ' ἄθεος μέν εἰμ', ἀνοσίων δὲ παῖς,
ὁμογενὴς δ' ἀφ' ὧν αὐτὸς ἔφυν τάλας.
εἰ δέ τι πρεσβύτερον ἔτι κακοῦ κακόν,
τοῦτ' ἔλαχ' Οἰδίπους.[317])

So sagt er in der Szene offen heraus, was er fühlt und denkt.

9. In *Oedipus* ist die Reue über seine in der Vorhandlung begangenen Taten das Grundmotiv seines ganzen Verhaltens. Diese Reue über das Geschehene spricht namentlich aus den Versen 1317 f.:

οἷον εἰσέδυ μ' ἅμα
κέντρων τε τῶνδ' οἴστρημα καὶ μνήμη κακῶν;[318])

Ebenso ist sie aus 1391—1408 ersichtlich. Hingegen zeigt er nicht die Spur von Reue über die im Drama selbst geschehene Verstümmelung.

ὡς μὲν τάδ' οὐχ ὧδ' ἔστ' ἄριστ' εἰργασμένα,
μή μ' ἐκδίδασκε, μηδὲ συμβούλευ' ἔτι[319])

sagt er 1369 f. selbstzufrieden. Ja er würde in der Selbstverstümmelung noch ein Weiteres tun, wenn es bei ihm stände, 1386 ff.:

ἀλλ' εἰ τῆς ἀκουούσης ἔτ' ἦν
πηγῆς δι' ὤτων φαργμός, οὐκ ἂν ἐσχόμην
τὸ μὴ ἀποκλῆσαι τοὐμὸν ἄθλιον δέμας.[320])

— Der *Chor* äussert weder Reue noch Genugtuung.

10. Im Irrtum ist von den handelnden Personen in der Szene keine mehr befangen; auch darin haben die Spieler des Stückes eine grosse Entwicklung durchgemacht.

11. Der *Chor* verfolgt keinen bestimmten Zweck in der Szene. Die gewünschte Auskunft über den Grund der Selbstverstümmelung erhält er von Oedipus. — *Oedipus* erlangt vom Chor seinen Zweck, die Landesverweisung, nicht. Doch gibt der Chor auch keine abschlägige Antwort. Er erklärt sich in seiner Inferiorität nur für inkompetent, indem er auf Kreon verweist.

12. Der *Chor*, der auch hier nur schüchtern und mutlos auftritt, trägt nichts zum Vorwärts- oder Weitergehen der Handlung bei. — Nur *Oedipus* treibt durch sein Verlangen der Landesverweisung an der Handlung weiter.

Exodos. Katastrophe, 3. Teil. Abschied des Oedipus. V. 1419—1530.

1. Oedipus Hauptspieler
   Kreon Gegenspieler
   Töchter des Oedipus (stumme Rollen).

Inhalt: Abschied des Oedipus.

2. Das Willensziel des Hauptspielers *Oedipus* spricht aus 1436 f.:

ῥῖψόν με γῆς ἐκ τῆσδ' ὅσον τάχισθ', ὅπου
θνητῶν θανοῦμαι μηδενὸς προσήγορος. [321])

Dasselbe Willensziel äussert er auch weiterhin, so 1449 ff. Am Schlusse des Dramas taucht es in seinen letzten Forderungen wieder auf, 1518:

γῆς μ' ὅπως πέμψεις ἄποικον. [322])

Allerdings erwartet Oedipus hier nicht mehr unbedingte Erfüllung seines Verlangens und Willens, wie sonst im Drama. Sein Wille ist gebrochen, und er ist resigniert. Seinem Verlangen, auf dem Kithäron zu sterben (1451 ff.), fügt er selbst (nach der Umschreibung *Bruhns* zu 1455 ff.) eine fast aufhebende Einschränkung bei: „Ich will dort sterben, obwohl ich so viel weiss, dass weder eine Krankheit noch irgend eine andere Veranlassung, wie sie sonst dem Menschen den Tod bringt, mich zu vernichten vermag: denn ich wäre niemals, schon im Begriff zu sterben, erhalten worden, ausser . . . für irgend ein grausiges Leiden". In gleicher resignierter Stimmung sagt er 1458:

ἀλλ' ἡ μὲν ἡμῶν μοῖρ', ὅποι περ' εἶσ', ἴτω. [323])

Sein zweites Willensziel ist, seine geliebten kleinen Töchter zum Abschied noch umarmen zu können (1462 ff.); allein diesen Willen äussert er Kreon gegenüber als Bittender, 1467:

ψαῦσαί μ' ἔασον κ' ἀποκλαύσασθαι κακά. [324])

Ferner legt er für die verlassenen Mädchen bei Kreon Fürbitte ein (1503 ff.). 1522 verlangt er, von den Mädchen nicht getrennt zu werden. Die letzten Verse (1524—1530) würden die vollständige Resignation

des Oedipus zeigen, ein Verzichten des gebrochenen Mannes auf alle seine Willensziele.

Franz Mayerhoefer (Über die Schlüsse der erhaltenen griechischen Tragödien. Diss. Erlangen 1908, S. 16 ff.) hat aber auf Grund sprachlich-grammatischer, inhaltlicher und ästhetischer Kriterien und auf Grund der Vergleichung mit anderen Schlüssen von Sophokleischen Tragödien den Schluss des Oedipus Tyrannos von 1524 ff. an als unecht erwiesen. „Dazu kommt, dass wir auch ein positives Zeugnis für die Unechtheit der Schlussverse des Oedipus Tyrannos haben. Das Scholion zu Oedipus Tyrannos 1523, welches, wie *Römer* aus seinem Wortlaut schliesst, eine gute Provenienz besitzt, macht die Mitteilung: *αὐτάρκως ἔχει τὸ δρᾶμα· τὰ γὰρ ἑξῆς ἀνοίκεια γνωμολογοῦντος τοῦ Οἰδίποδος.* [325]) Dadurch ist die Unechtheit dieser Verse mit klaren Worten ausgesprochen." (*Mayerhoefer* S. 18.) Dem Chor möchte ich die Verse schon gar nicht zuweisen. Es steht dem Chor, der gegen das Ende des Dramas, eingeschüchtert durch die schreckvollen Ereignisse, zurückgetreten ist und zu allem geschwiegen hat, übel an, nun am Schluss in prunkenden Worten aus allem die Summe zu ziehen. Wir glauben auch nicht, dass Oedipus seinen Willen so ganz aufgibt. (Vgl. *Schopenhauers* Äusserung in unserer Einleitung.) Wenn sein Wille nicht heftiger aufbraust, so geschieht es nur deshalb, weil ihm in dieser Schlusszene niemand ausgesprochen entgegentritt; auch Kreon kommt ihm ja möglichst weit entgegen. Würde ihm wirklich widersprochen, so würde Oedipus sicher auch in diesem Drama gegen seine Widersacher toben wie im „Oedipus auf Kolonos". Klangvoll mag dieser wahrscheinlich durch eine Schauspielerinterpolation angefügte Schluss wohl sein, aber die letzten Verse des Kreon (1522 f.) sind eigentlich so bedeutsam, dass das Drama kaum besser als mit ihnen abschliessen kann. Wir werden von den zwei Versen unter 3) noch sprechen.

Nach *Ackermann* S. 49 kommt *Kreon*, in alles eingeweiht, was vorgefallen, „den Befleckten den Augen der Sterblichen und dem Licht des Sonnengottes zu entziehen". Er hat somit ein Willensziel; aber für den dramatischen Verlauf und Abschluss ist es von rein äusserlicher und untergeordneter Bedeutung. Seine Worte, 1422 f.:

οὔθ' ὡς γελαστής, Οἰδίπους, ἐλήλυθα,
οὔθ' ὡς ἀνειδιῶν τι τῶν πάρος κακῶν [326])

zeigen uns wohl seine Absicht, äussern aber keinen bestimmten Willen. Sein Wille, über die mit Oedipus zu treffenden Massregeln den Gott in Delphi zu befragen (1438 f., 1442 f., 1518, 1520), steht allerdings unerschütterlich fest, ist aber doch kaum ein Willensziel, mit dem er von Anfang an auf die Bühne tritt; es ist bloss die Reaktion auf Oedipus' Forderung.

3. *πάντα μὴ βούλου κρατεῖν.*
καὶ γὰρ ἀκράτησας, οὔ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο, [327])

(1522 f.) sind die letzten Worte des Kreon an Oedipus. „Wolle nicht in allem Sieger bleiben: denn was du ersiegt hattest, ist dir nicht treu durchs Leben gefolgt.“ (*Bruhn* zu 1522.) Diese Worte sind charakteristisch für das Verhalten des Hauptspielers Oedipus auch im Drama. Sein Wille ist wirklich durch das Drama hindurch Sieger geblieben; er möchte auch jetzt noch, als gebrochener Mann, Sieger bleiben. Nun aber haben sich die Umstände ohne seinen Willen, aber durchaus nicht ohne sein Hinzutun, derart gestaltet, dass sein Siegertum aufhören muss; die Aktionsart des Hauptspielers musste sich damit durchaus verändern. Damit aber hört das Drama auf. Darum halten wir die angeführten Verse 1522 und 1523 mit *Mayerhoefer* für die bedeutungsvollen Schlussverse des Dichters, in denen er durch den Gegenspieler die Summe der Aktion des Hauptspielers im Drama zusammenfasst.*)

In der letzten Szene erscheint der *Hauptspieler* als gebrochener Mensch. „Auf unserer Bühne wirken die letzten Szenen nach der Blendung leicht etwas zu grässlich, . . . weil der Dichter selbst nur den gebrochenen Menschen zeigt.“ (*U. v. Wilamowitz*, Einleitung zu König Oedipus S. 19.) Zum ersten Male im ganzen Drama zögert Oedipus am Anfang dieser Szene vor dem Handeln, 1419:

οἴμοι, τί δῆτα λέξομεν πρὸς τόνδ' ἔπος; [328])

Hernach tritt er als Bittender vor Kreon auf, 1434:

πιθοῦ τί μοι· πρὸς σοῦ γάρ, οὐδ' ἐμοῦ, φράσω, [329])

um dann aber entschlossen seinen Willen zu äussern, 1436 f.:

ῥῖψόν με γῆς ἐκ τῆσδ' ὅσον τάχισθ', ὅπου
θνητῶν θανοῦμαι μηδενὸς προσήγορος. [330])

An seinem Willen hängt er immer noch zähe fest. „Wenn Oedipus dem Kreon hierin (Befragung des Orakels hinsichtlich seiner Landesverweisung) auch weicht, so bleibt sein Wunsch doch unerschüttert

*) „Man muss also nach dem Vorgang *Ritters* (Philologus XVII 1861, S. 424 ff.) mit Vers 1523 das Drama schliessen lassen; dann ergibt sich ein des Dichters würdiger und seiner Technik entsprechender Schluss, bei dem Kreon das letzte Wort hat: *πάντα μὴ βούλου κρατεῖν· καὶ γὰρ ἀκράτησας, οὔ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο.*[327]) In diesem Satz findet sich nichts, was der Sophokleischen Poesie nicht angemessen wäre; es ist im Gegenteil ein ganz passender Schluss, der der Kunstübung des Dichters vollkommen entspricht. Wie oben erwähnt, pflegt Sophokles in den Schlüssen seiner Tragödien leise auf das Ergebnis der Handlung oder die daraus zu ziehenden Folgen hinzuweisen. Auch in dieser Hinsicht sind die Worte Kreons als Schluss des Dramas geeignet: Das Ergebnis der Handlung des „Oedipus Tyrannos“ besteht darin, dass das frühere übermässige Glück des Königs in das tiefste Unglück umschlug. Eine zwar kurze und unauffällige, aber auch nicht misszuverstehende Hinweisung darauf enthält dieser Satz.“ *Mayerhoefer* S. 20.

(1449 ff., 1517 f.)." (*Ackermann* S. 50.) Er wiederholt seine Aufforderung trotz der Weigerung Kreons in seiner längeren Rede (1446 ff.), in der er auch für seine kleinen Töchter eintritt (1462 ff., vgl. 1503 ff.). Kreon antwortet darauf nicht, sondern heisst ihn die Kinder lassen und in das Haus gehen, und Oedipus gibt zum ersten Male äusserer Gewalt nach, 1516:

πειστέον, κεἰ μηδὲν ἡδύ. [331])

Im Gegensatz zu dem gebrochenen Hauptschauspieler tritt *Kreon,* der hinter der Bühne vor seinem Auftreten von allem unterrichtet worden ist, in der Szene schon rein äusserlich als der Überlegene auf: „Er ist jetzt Träger der Königswürde". (*Bruhn* zu 1416.) Dennoch macht er sich die klägliche Lage seines früheren Beleidigers nicht zu nutze, 1422 f.:

οὔθ' ὡς γελασιῆς, Οἰδίπους, ἐλήλυθα,
οὔθ' ὡς ὀνειδιῶν τι τῶν πάρος κακῶν. [332])

Vielmehr wendet er sich in seiner Handlung zuerst überhaupt nicht an den Hauptspieler, sondern an die stummen Diener mit hartem Verweis, weil sie den greulich Verstümmelten ans Sonnenlicht hinausgeführt haben (1424 ff.). Auf des Oedipus Bitten aber muss er zum Hauptspieler in seiner Handlung Stellung nehmen. Doch wagt er von sich aus weder ja noch nein zu sagen, 1438 f.:

ἔδρασ' ἄν, εἰ τοῦτ' ἴσθ' ἄν, εἰ μὴ τοῦ θεοῦ
πρώτιστ' ἔχρῃζον ἐκμαθεῖν, τί πρακτέον. [333])

Ähnlich 1442 f.:

ὅμως δ', ἵν' ἑστᾰμεν
*χρείας, ἄμεινον ἐκμαθεῖν,**) *τί δραστέον.* [334])

Dem Wunsch des Oedipus, von seinen Töchtern Abschied nehmen zu dürfen, ist Kreon von sich aus entgegengekommen (1476 f.). Erst gegen den Schluss des Dramas wird seine Überlegenheit auffallender, 1515:

ἅλις, ἵν' ἐξῄκεις δακρύων· ἀλλ' ἴθι στέγης ἔσω. [335])

Auch den Bitten des Oedipus, ihn ausser Landes zu bringen, gibt er nicht nach, 1518:

τοῦ θεοῦ μ' αἰτεῖς δόσιν. [336])

Und der letzten Aufforderung, 1521:

στεῖχε νῦν, τέκνων δ' ἀφοῦ [337])

kann Oedipus nicht mehr wirksam widerstehen mit den Worten, 1522:

μηδαμῶς ταύτας γ' ἔλῃ μου. [338])

In dieser letzten Szene hat Oedipus seinen Willen nicht aufgegeben, aber er setzt ihn doch nicht mehr durch. Sein Gegenspieler Kreon ist der eigentlich Überlegene in der Handlung; doch erscheint dieser trotz-

*) *ἐκμαθεῖν* nach Übereinstimmung der Handschriften, statt *αὖ μαθεῖν,* wie *Bruhn* liest.

dem zaghaft und zurückhaltend. So will er in der Hauptsache, in der Landesverweisung des Oedipus, von sich aus nichts tun, sondern den Gott befragen. Wir glauben, der Dichter habe dem Gegenspieler nicht ohne Absicht diese Zurückhaltung in der Handlung auferlegt, damit der gebrochene Hauptspieler doch noch einigermassen etwas von seiner überlegenen Aktionsart beibehalte.*) Dies ist auch die Auffassung von *U. v. Wilamowitz,* Excurse S. 64: „Er (Oedipus) ist also wirklich später so ausgesetzt worden, wie er es fordert; dass Kreon zunächst widerstrebt, geschieht, um das Drama abzuschliessen, und charakterisiert nebenher den Kreon". So sehen wir den Hauptspieler am Schlusse noch über sich selbst und über seine Angehörigen über das Drama hinaus verfügen aus eigener Entschliessung und auf eigene Verantwortung, während der Gegenspieler, der ihm doch äusserlich überlegen ist, den Gott befragen will.

4. Gegenüber Kreon hat *Oedipus* sein Verhalten geändert; er betrachtet ihn nicht mehr als Feind, sondern bekennt, dass er ihm in der Streitszene (513—677) Unrecht getan hat, 1420 f.:

τίς μοι φανεῖται πίστις ἔνδικος; τὰ γὰρ
πάρος πρὸς αὐτὸν πάντ' ἐφηύρημαι κακός. [339])

In der Hauptsche aber ist sein Wille nicht von der früheren Richtung abgewichen. Er verfolgt auch jetzt noch den Mörder des Laios, sich selbst, und verlangt daher für sich die Landesverweisung gemäss seiner Androhung (1436 f., 1440 f., 1518, 1521). Der Hauptspieler ist in der Hauptsache unwandelbar geblieben durch das ganze Drama. Allerdings hat er gegenüber seinem wichtigsten Nebenspieler Kreon das Verhalten geändert. Das ist ein Stück Charakterentwicklung; der innere Kampf, in dem diese Wandlung stattfindet, ist aber vom Dichter nur in drei Versen angedeutet (1419 ff.). Die Stellung des Hauptspielers fängt an schwankend zu werden; seine Aktionsart wendet sich mit dem Schlusse des Dramas. — *Kreon* zeigt im Drama kein bestimmtes, zusammenhängend verfolgtes Willensziel, auch in dieser Szene nicht. Er will, von Oedipus vor eine Entscheidung gestellt, den Gott befragen (1438 f., 1442 f., 1520), und mit der zähen Ausdauer, die wir an ihm schon aus der früheren Szene kennen, hält er daran fest, 1520:

ἃ μὴ φρονῶ γὰρ οὐ φιλῶ λέγειν μάτην. [340])

Seine Empfindungen gegenüber Oedipus haben sich nicht geändert; er tritt ihm auch hier vernünftig und besonnen entgegen, mit ruhiger

*) In diesem Sinn ist vielleicht auch *Ackermann* S. 50 zu verstehen: „Wenn Kreon, der die Herrschaft ohne weiteres übernimmt, zunächst noch einmal in Delphi fragen will, so ist das nur ein Mittel des Dichters, für sein Drama einen Abschluss zu gewinnen".

Überlegung und Abwägung, weder mit Liebe noch mit Hass. Es liegt also bei ihm weder Willenswendung noch irgendwie Charakterentwicklung oder seelischer Kampf vor.

5. Die veränderte Stellung des *Oedipus* gegenüber Kreon beruht auf seiner Reue, 1420 f.:

τὰ γὰρ
πάρος πρὸς αὐτὸν πάντ' ἐφηύρημαι κακός.[341])

Auf Furcht als Motiv lässt nichts schliessen. Die Bitte, ihn ausser Landes zu stossen, zeigt seine grosse Konsequenz, seinen Mut neuerdings;*) auch seine Gottesfurcht tritt hervor, 1440 f.:

ἀλλ' ἥ γ' ἐκείνου (sc. θεοῦ) πᾶσ' ἐδηλώθη φάτις,
τὸν πατροφόντην, τὸν ἀσεβῆ μ' ἀπολλύναι.[342])

Er schreckt vor nichts zurück. Eigenartig mutet die Begründung an, mit der er selbst seine Bitte vor Kreon zu begründen meint, 1434:

πρὸς σοῦ γάρ, οὐδ' ἐμοῦ, φράσω.[343])

Bis dahin waren die Motive des Hauptspielers doch immer subjektiv und nicht im Interesse der andern! — „Der Pharisäer (*Kreon*) bildet einen schönen Kontrast zu dem impulsiven hochherzigen Sünder (Oedipus)." (*U. v. Wilamowitz*, Excurse S. 63). Kreons besonnene Haltung gegen Oedipus ist nicht aus seiner Liebe zu erklären. Sonst würde er es (1424 ff.) den Dienern nicht derart mit harten Worten verweisen, dass sie Oedipus am Sonnenlicht gelassen haben, „ohne daran zu denken, dass diese Worte Oedipus selber wieder tief demütigen müssen." (*Bruhn* zu 1423). Sein Verhalten erklärt sich mehr aus der ganzen nüchternen Art seines Charakters, der nirgends die Fassung verliert. Eine gewisse „ängstliche Religiosität" (Petersen S. 407) hält ihn ab, den Oedipus ausser Landes zu führen; daher will er, um ja korrekt zu sein, den Gott befragen (1438 ff., 1442 f., 1518). Damit, dass er von selbst die Mädchen zu Oedipus herausführen lässt, zeigt er einiges Mitleid mit dem Niedergeschmetterten; er rühmt sich aber dieser Tat auch, nicht ohne Selbstgefälligkeit, 1476 f.:

ἐγὼ γάρ εἰμ' ὁ πορσύνας τάδε,
γνοὺς τὴν παροῦσαν τέρψιν, ἥ σ' εἶχεν πάλαι.[344])

Oedipus selber erklärt sich dieses Vorgehen Kreons aus dessen Mitleid (1473). Kreon handelt aus eigenem Interesse. Allerdings will er in der wichtigsten Massnahme, die er zu ergreifen hat, den Auftrag des Gottes hören.

6. Nur in *einem* Punkte gibt *Kreon* nach, dadurch dass er die Mädchen des Oedipus hinausbringen lässt. Das Motiv scheint Mitleid

*) „Er hat sich durch die Verfluchung des Mörders selbst ausgewiesen." (*U. v. Wilamowitz*. Excurse S. 80), und daraus zieht er nun die Konsequenzen.

mit dem gebrochenen Mann zu sein, oder ist es etwa kluge Berechnung? Der Gegenspieler Kreon wird in seinem Willen nirgends gehemmt. Was er tut, tut er freiwillig, und was er nicht tun will, das kann ihm Oedipus nicht abgewinnen. Er handelt ganz, wie sonst der Hauptspieler im Drama handelt. — Tatsächlich lässt *Oedipus* nirgends von seinen Forderungen an Kreon. Oedipus' Wille, ausser Landes verwiesen zu werden, wird nicht erfüllt. Er findet Widerstand an dem Gegenspieler Kreon (1438 f., 1442 f., 1518). Ebenso kann er nicht nach seinem Willen länger bei seinen Töchtern verharren. Sein Wille scheitert wiederum am Gegenspieler. Auf das Geheiss des Kreon, hineinzugehen, gibt er allerdings in Worten nach, 1516:

πειστέον, κεἰ μηδὲν ἡδύ. [345])

Der Grund ist, dass die Umstände eben stärker geworden sind als er. Der Hauptspieler ist schwächer geworden als der Gegenspieler. Seelische Konflikte wirken auf sein Tun nirgends hemmend.

7. Wenn auch *Kreon* dem Oedipus versichert, er komme nicht, um ihn in seinem Elend zu höhnen (1422), so ist er doch keine liebevolle Natur; denn noch in derselben Rede demütigt er gefühllos den Niedergeschmetterten, indem er es den Dienern verweist, dass sie den greulich zugerichteten Menschen von der Sonne bescheinen lassen. Allerdings ist Kreon korrekt und tadellos, „nur braucht er gleich beim ersten Auftreten so scheussliche Worte, versteht sich ganz sachlich, wider den armen blinden Mann, dass man den herzlosen Pharisäer spürt. Er wird ihn erst nach erneuter Befragung des Gottes in die Öde aussetzen; dann ohne Frage, jetzt nicht; da wäre es ja dem Armen erwünscht, später wird er es als Grausamkeit empfinden (O. K. 767)." (*U. v. Wilamowitz,* Excurse, S. 62). Auch der Verweis an die Diener selbst zeigt ihn von seiner harten Seite (1424). Dem inständigen Wunsch des Oedipus, ihn ausser Landes zu führen, kommt er nicht entgegen, indem er dem Gefühle desselben folgte, sondern er lässt sich vom berechnenden Verstande leiten, 1438 f.:

ἔδρασ' ἄν, εἰ τοῦτ' ἴσθ' ἄν, εἰ μὴ τοῦ θεοῦ
πρώτιστ' ἔχρῃζον ἐκμαθεῖν, τί πρακτέον. [346])

Wenn er die Mädchen des Oedipus, wie er 1476 f. sagt, aus eigenem Antrieb hat herbeibringen lassen:

ἐγὼ γάρ' εἰμ' ὁ πορσύνας τάδε,
γνοὺς τὴν παροῦσαν τέρψιν, ἥ σ' εἶχεν πάλαι, [347])

so scheint er hier Gefühl und Liebe zu Oedipus zu empfinden; aber man kann daran bei seiner Natur fast nicht glauben. „Kreon hat die kleinen Mädchen mitgebracht, damit sie dem Vater Lebewohl sagen, er hat das so angemessen erachtet, vorsorglich, wie er sich

berühmt, bei Leibe nicht, weil Oedipus ihn darum bat, wie dessen rührende Dankbarkeit wähnt. Sobald die nach seiner Schätzung angemessene Zeit um ist, zwingt er den Blinden ins Haus und nimmt ihm die Kinder." (*U. v. Wilamowitz*, Excurse S. 62 f.). Diesen Menschen hat *Bruhn* (Einleitung S. 32) wohl richtig charakterisiert: „Der Dichter hat in ihm einen jener Menschen schildern wollen, bei denen ein nüchterner Verstand und ein ruhiges Temperament jeden Überschwang nach der bösen wie nach der guten Seite verhindern, die uns nie mit Empörung, aber auch nie mit herzlicher Zuneigung erfüllen werden." Zu 1515:

ἅλις, ἵν' ἐξήκεις δακρύων· ἀλλ' ἴθι στέγης ἔσω [348])

bemerkt *Bruhn:* „Unfreundlich braucht das Wort nicht gesprochen zu sein." Gewiss nicht, aber im Grunde ist es doch unfreundlich, ebenso wie die kalten Schlussworte, 1522 f.:

πάντα μὴ βούλου κρατεῖν.
καὶ γὰρ ἁκράτησας, οὗ σοι τῷ βίῳ ξυνέσπετο. [349])

Die Mädchen nimmt er dem König allerdings schwerlich, um ihn zu kränken, sondern um die Kinder von dem mit dem *μίασμα* [349a]) behafteten Vater zu trennen. (Vgl. *Bruhn* zu 1521). — Dafür, dass Kreon ihm nicht zuleide handelt, weiss *Oedipus* ihm herzlichen Dank, 1433:

ἄριστος ἐλθὼν πρὸς κάκιστον ἄνδρ' ἐμέ. [350])

Die gleiche Herzlichkeit gegenüber seinem Gegenspieler zeigt er 1472 ff.:

οὐ δή κλύω που πρὸς θεῶν τοῖν μοι φίλοιν
δακρυρροούντοιν, καί μ' ἐποικτίρας Κρέων
ἔπεμψέ μοι τὰ φίλτατ' ἐκγόνων ἐμῶν; [351])

Er ist dankbar für alles, was ihm Gutes erwiesen wird und was nach seinem Willen geschieht, wie überall im Drama. Aus diesem Gefühle heraus segnet er den Kreon (1478). Namentlich herzliche Liebe erweist er darauf seinen jungen Töchtern (1480 ff.).

8. Beide Spieler gehen in der Szene offen zu Werke, keiner verheimlicht etwas vor dem andern. Diese Offenheit ist ganz selbstverständlich und fällt als solche nirgends auf.

9. Ausnahmsweise zeigt der Hauptspieler *Oedipus* in dieser Szene Reue über eine im Drama selbst vollbrachte Tat, nämlich über seine Behandlung des Kreon in der Streitszene (1419 ff., 1433). Doch auch seine grosse Reue über seine ganze unglückliche Wesenheit tritt in der Szene deutlich zutage, 1484 ff.:

ὃς ὑμίν, ὦ τέκν', οὔθ' ὁρῶν οὔθ' ἱστορῶν
πατὴρ ἐφάνθην, ἔνθεν αὐτὸς ἠρόθην κ. τ. λ. [352])

und ähnlich 1496 ff. — *Kreon* dagegen zeigt weder Reue noch Genugtuung über sein Verhalten, wie es ganz seinem Charakter gemäss ist.

10. Weder Haupt- noch Gegenspieler erscheinen in der Szene von Irrtum befangen.

11. *Kreon* erreicht seinen Zweck gegenüber dem Hauptspieler Oedipus, sofern er überhaupt einen Zweck hat. Er setzt es durch, dass Oedipus ohne vorherige Befragung des Gottes nicht ausser Landes gebracht wird. Als eigentlicher Sieger im Drama erscheint Kreon aber keineswegs; denn seine Rolle ist nicht so wichtig, und übrigens verfolgt er keine bestimmten Ziele und Zwecke in der Handlung.

12. *Kreon,* die Nebenperson, ist nie allein auf der Bühne. Er bringt in der Handlung mit Oedipus die Handlnng nicht mehr vorwärts. Sondern damit, dass der Gegenspieler dem Hauptspieler überlegen wird, hört das Drama auf, indem sich sonst die Aktionsart des Hauptspielers nicht mehr in gleicher Weise fortsetzen liesse.

Ergebnisse.

Nach den in den vorausgegangenen Kapiteln geführten Untersuchungen ist es uns möglich, die Aktionsart der Nebenpersonen und des Hauptspielers im „Oidipus Tyrannos“ zusammenfassend darzustellen. Dabei wird uns namentlich interessieren, wie sich die Aktionsart des Hauptspielers vor derjenigen der Nebenpersonen besonders kennzeichnet. Wir stellen die Aktionsart der Nebenspieler voran, da jeder Nebenspieler (mit Ausnahme des Exangelos) mit dem Hauptspieler in Aktion tritt, und somit die Aktionsart jedes Nebenspielers Licht wirft auf die des Hauptspielers. Wir werden daher alle nötigen Voraussetzungen schon inne haben, wenn wir zur Betrachtung des Hauptspielers übergehen.

Die Nebenpersonen.

1. Die miteinander in Aktion tretenden Spieler.

Prolog (1—150).

Oedipus	Hauptspieler
Kreon	Gegenspieler
Priester	Nebenspieler.

I. Epeisodion (216—462).

Oedipus	Hauptspieler
Teiresias	Gegenspieler
Chor.	

II. Epeisodion (513—862).

Oedipus	Hauptspieler
Kreon	Gegenspieler
Iokaste	Nebenspieler
Chor.	

III. Epeisodion (911—1085).

Oedipus	Hauptspieler
Iokaste	Nebenspieler
Bote	Nebenspieler
Chor.	

IV. Epeisodion (1110—1185).

Oedipus	Hauptspieler
Diener	Gegenspieler
Bote	Nebenspieler
Chor.	

Exodos (1223—1530).

Oedipus	Hauptspieler
Exangelos	Figurant
Kreon	Gegenspieler
Chor.	

Kreon, Teiresias und den Diener bezeichnen wir als *Gegenspieler,* weil sie — wenn auch nicht immer von Anfang an oder bis zuletzt — in entgegengesetzter Richtung wie der Hauptspieler handeln, und zwar so, dass sie sich in bewussten Gegensatz zum Hauptspieler

stellen, wobei auch der Hauptspieler wesentlich gegen sie Stellung nimmt. — Die *Nebenspieler* (Iokaste, Priester und Bote) nehmen für den Hauptspieler Partei; wenn dann Iokaste schliesslich auch den Willen des Hauptspielers hemmt, so bleibt es doch ihre Absicht, den Hauptspieler nach Kräften zu fördern. — Den Exangelos bezeichnen wir als *Figuranten,* da seine Wirksamkeit im Drama nicht wie diejenige der andern Personen durch seinen Charakter und seine Willensrichtung gegeben ist, sondern lediglich durch die Mitteilung, die er macht; seine Stellungnahme ist untergeordneter Natur. — Der *Chor* ist da, wo er in die Handlung eingreift, sie nicht bloss reflektierend begleitet, ein Nebenspieler, und er hat am Anfang des Dramas auch ganz die Funktion eines solchen. Seine Aktion erlischt aber allmählich fast ganz, und er nimmt nur noch inneren Anteil an der Handlung.

Der Hauptspieler ist ausser im 1. Teile der Exodos (1223—1296) in allen Szenen die ganze Zeit auf der Bühne; nur im II. und III. Epeisodion steht er nicht ganz von Anbeginn der Szene unter den Spielern. — Neben dem Hauptspieler ist in den Szenen der Chor am meisten vor dem Zuschauer, nämlich in allen ausser im Prologos. — Der Gegenspieler Kreon ist in drei Szenen auf der Bühne: Im Prolog, im II. Epeisodion und in der Exodos. — In je zwei Szenen sind die Nebenspieler Iokaste und Bote auf der Bühne: Iokaste im II. Epeisodion und im III. Epeisodion; der Bote im III. Epeisodion und im IV. Epeisodion. — In je einer Szene auf der Bühne sind: der Priester, Nebenspieler (im Prolog); der Diener, Gegenspieler (im IV. Epeisodion); Teiresias, Gegenspieler (im I. Epeisodion); der Exangelos, Figurant (in der Exodos).

Ein Blick auf diese Zusammenstellung zeigt, dass in mehreren Szenen (neben dem Hauptspieler und dem Chor) Nebenspieler und Gegenspieler miteinander auftreten. Inwiefern diese auch unter sich selbst in Aktion treten, werden wir unter 3) sehen. Es fällt auf, dass die meisten Nebenpersonen nur während einer beschränkten Zahl von Szenen auf der Bühne erscheinen. Schon dadurch kommt der Hauptspieler ganz besonders zur Geltung, da er allein von den Personen des Dramas fast ununterbrochen vor dem Zuschauer steht, allerdings meist mit dem Chor, der aber seinem Wesen nach kein eigentlicher Spieler ist.

2. Willensziel.

Im Prolog äussert der Gegenspieler *Kreon* kein bestimmtes positives Willensziel: sein Hauptzweck, das Orakel zu melden, ist nicht spontan, sondern entstammt dem Willen des Oedipus, der ihn zum Orakel gesandt hat, und dem Willen des Gottes, der ihn mit

der Antwort zurücksendet. Dagegen tritt Kreon im Anfang des II. Epeisodions mit dem ganz bestimmten Willensziele auf, sich vor Oedipus und den anderen von dem Verdachte der Verschwörung gegen den König zu reinigen. In der Exodos tritt er wiederum ohne bestimmtes Willensziel auf die Bühne; sein Entschluss, über die mit Oedipus vorzukehrenden Massnahmen zuerst den Gott zu befragen, entsteht erst auf die Forderungen des Oedipus hin. — Wenn der Nebenspieler *Iokaste* beim Auftreten im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) auch kein Willensziel in Worten äussert, so ist doch ein solches vorhanden: Sie tritt mit der Absicht auf die Bühne, den Streit zwischen Oedipus und Kreon zu schlichten, überhaupt die Leidenschaft ihres Gemahls zu beruhigen. Auch im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) hat sie ungefähr dasselbe Willensziel: Sie will ihren Gemahl beruhigen über die Weissagungen des Teiresias und die Aussagen des Dieners. (Der Wunsch, über die Ursache des Wortstreites zwischen Oedipus und Kreon aufgeklärt zu werden, ist in der Szene ein sekundäres Willensziel.) Dieses Willensziel geht auf Kosten der Wahrheit und Offenheit. Desgleichen sucht Iokaste auch im III. Epeisodion auf die Beruhigung ihres Gemahles hinzuarbeiten durch bewusste Verheimlichung seiner Abkunft und seiner Vorgeschichte. Solange also Iokaste auf der Bühne ist, verfolgt sie stets dasselbe Willensziel. In der Exodos vernehmen wir durch den Exangelos von einem neuen Willensziele der Iokaste: indem sie ihr erstes aufgibt, fasst sie den Entschluss, sich umzubringen. Daraufhin deuteten übrigens schon ihre eigenen letzten Worte am Schluss des III. Epeisodions. — Der Gegenspieler *Teiresias* tritt im I. Epeisodion ohne eigenes Willensziel in die Handlung ein. Er erscheint ja, vom Hauptspieler herbeigerufen. Erst durch die Gegenaktion des Oedipus erwacht in ihm ein wirkliches Willensziel: zunächst die Wahrheit zu verschweigen, dann den König zu reizen. — Der Gegenspieler *Diener* tritt, obschon auch vom Hauptspieler gerufen, mit dem festen Willensziele auf, die Abkunft des Oedipus und die Verumständungen bei der Ermordung des Laios zu verheimlichen, ein Willensziel, das er im Verlauf des IV. Epeisodions aufgeben muss, ohne dass ein neues an seine Stelle tritt. — Das Willensziel des im III. Epeisodion auftretenden *Boten* ist die Erlangung eines schönen Botenlohnes vom König, also kein Zweck, der für den Verlauf des Dramas bedeutsam ist. Dieses Willensziel bewahrt er auch im IV. Epeisodion bei, wo dann allerdings die Unterstützung des Hauptspielers gegen den Diener sekundär dazu tritt. — Der Nebenspieler *Priester* im Prolog äussert kein individuelles Willensziel. Sein Willensziel ist das der Allgemeinheit: Erflehung von Hilfe vom König in der Be-

drängnis der Stadt. — Das Willensziel des *Exangelos* im 1. Teile der Exodos (1223—1296) ist keine eigentliche Handlung oder Parteinahme, sondern bloss eine Meldung: der Bericht über den Selbstmord der Iokaste und die Selbstverstümmelung des Oedipus. Der Exangelos wirkt daher im Drama nicht als eigentlicher Spieler, sondern bloss als Figurant. Naturgemäss hat der *Chor* eigentlich kein Willensziel. So weist er bei seinem ersten Auftreten im I. Epeisodion dem Hauptspieler nur verschiedene Wege und Möglichkeiten, um Hilfe für die Stadt zu erlangen. Im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) wünscht er gerechte Vermittlung zwischen Oedipus und Kreon. Doch erscheint dies nicht als Willensziel ausgesprochen.

Von den Nebenspielern zeigt am meisten Beständigkeit und Gleichartigkeit im Willensziel der Nebenspieler *Iokaste.* Ihr Willensziel steht schon im Anfang fest und bleibt dasselbe, solange sie auf der Bühne ist; es ändert sich dann wohl im Verlaufe des Dramas gänzlich. Das erste Willensziel, Beruhigung des Hauptspielers, muss aufgegeben werden und einem ganz anders gearteten Willensziele, dem Entschluss zum Selbstmord, weichen. Diese Änderung sehen wir aber nicht auf der Bühne vor sich gehen, sie wird uns nur durch den Exangelos berichtet. Von allen Nebenspielern erinnert Iokaste in der Beständigkeit ihres Willenszieles am meisten an den Hauptspieler, zumal da das Willensziel ganz selbständig in ihr aufgetaucht ist ohne äussere Beeinflussung. Diese Beständigkeit und Selbständigkeit im Willensziele macht sie nebst anderem zum bedeutendsten Spieler neben dem Hauptspieler im Drama. (Vgl. *Freytag,* Rollenverteilung, S. 135.) Die Rolle der Iokaste ist deshalb die Hauptrolle des Deuteragonisten.

In drei Szenen tritt *Kreon* nur einmal mit einem selbständigen Willensziele auf. Im Prologos zeigt er kein ausgesprochenes und vor allem kein selbständiges Willensziel. In der Exodos entsteht in ihm ein solches erst durch die Beeinflussung durch den Hauptspieler. Dieser Mangel, diese Verschiedenheit und diese Umwandlung des Willenszieles ist kennzeichnend für die Rolle des Tritagonisten.

Unbeständigkeit des Willenszieles, das sich ebenfalls nach der Aktion des Hauptspielers richtet, zeigt auch *Teiresias.* Da er zudem nur in *einer* Szene auftritt, so erscheint es begreiflich, dass seine Rolle als Nebenrolle vom Tritagonisten gespielt wurde. (*Freytag* S. 135.)

Die Rolle des *Boten* fiel (nach *Freytag* S. 135) ebenfalls dem Tritagonisten zu. Der *Diener,* welcher ein bestimmtes Willensziel selbständig vertritt, wurde vom Deuteroganisten gespielt.

Selbstverständlich ist die Beschaffenheit des Willenszieles nicht in erster Linie das Kriterium für die Zuweisung der Rolle an einen

der drei Spieler gewesen.*) Doch scheint es dabei mit in Betracht gekommen zu sein. Je nach der Beschaffenheit und Beständigkeit des Willenszieles mochte die Rolle eines Spielers den Griechen bedeutsamer oder weniger bedeutsam erscheinen. Die grösste Selbständigkeit und Beständigkeit im Willensziele wird demnach der Hauptspieler zeigen, wie wir sehen werden.

3. Gegenseitige Beeinflussung der Spieler.

Beim ersten Auftreten im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) tritt der Nebenspieler *Iokaste* dem Hauptspieler fast befehlend gegenüber und vermag, vereint mit dem Chor, ihn umzustimmen, so dass der Hauptspieler von der Bestrafung Kreons absieht. So beeinflusst sie hier erfolgreich den Hauptspieler; nur mit ihm tritt sie direkt in Aktion, mit Kreon nicht; immerhin lässt sie sich durch seinen Eid beeinflussen. Auch mit dem Chore tritt sie nicht in Aktion; diesen aber beeinflusst sie durch ihr Auftreten in seiner Stellungnahme gegen die Bestrafung des Kreon. — Aber schon im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) steht der Nebenspieler Iokaste dem überlegenen Hauptspieler in der Hauptsache willfährig Rede und Antwort. Wenn sie ihn auch wesentlich beinflusst — durch ihre Aussagen erweckt sie in Oedipus den Mordverdacht gegen sich selbst und damit das tragische Moment —, so muss nachdrücklich betont werden, dass diese Beeinflussung nicht nach ihrem Willen und ihrer Absicht ist; vielmehr liegt sie gerade nicht in ihrem Plan und ihrer Absicht und ist daher keine Willensleistung des Nebenspielers, keine erfolgreiche Beeinflussung des Hauptspielers ihrerseits. Dem Chore tritt sie als überlegener Teil selbstbewusst gegenüber, tritt aber mit ihm überhaupt nur wenig in Aktion, weil wir im allgemeinen nur *κομμοί* [353]) zwischen *Protagonist* und Chor haben. — Im III. Epeisodion tritt Iokaste mit zwei Spielern in Aktion, mit dem Hauptspieler Oedipus und mit dem Boten. Dem Einflusse des Boten gibt sie sich ganz hin, und auf den Hauptspieler Oedipus übt sie mit ihrer Verheimlichungstendenz keine Wirkung mehr aus, sondern ihre Aktion scheitert an ihm vollständig in dieser Szene. — Von einer weitern Handlung des Nebenspielers Iokaste hören wir nur im 1. Teile der Exodos (1223—1296)

*) Das Hauptprinzip bei der Rollenverteilung ist das Dreischauspielergesetz: Der Dichter konnte nicht mehr als drei sprechende Spieler gleichzeitig auf der Bühne erscheinen lassen. Die Hauptrolle gehört dem Protagonisten, die zweitwichtigste Rolle dem Deuteragonisten, die drittwichtigste Rolle dem Tritagonisten. Bei der Verteilung dieser drei Rollen kann die Beschaffenheit des Willenszieles in Betracht gekommen sein. Die Rollen der übrigen Personen aber werden lediglich nach Massgabe der Verfügbarkeit der Schauspieler verteilt. (Vgl. *Kaffenberger* S. 29 f. und S. 51.)

durch den Exangelos, der ihren Selbstmord berichtet. Sie tritt dort aber mit niemand mehr in Aktion und beeinflusst auch niemand. Ihr Selbstmord ist die Wirkung des ablehnenden Verhaltens des Hauptspielers ihr gegenüber.

Der Gegenspieler *Kreon* hat bei seinem ersten Auftreten im Prolog durch die Kenntnis des Orakels vor dem Hauptspieler Oedipus einen gewissen Vorsprung; und doch erscheint er in der Handlung als der Geführte, da er nicht von selbst, sondern nur auf die Fragen des Hauptspielers antwortet. Die wichtige Entscheidung, ob er das inhaltsschwere Orakel vor dem Volk oder geheim im Hause eröffnen soll, wagt er nicht auf eigene Verantwortung zu entscheiden. Er tritt nur mit dem Hauptspieler in Aktion, mit dem Priester, dem dritten Spieler in der Szene, gar nicht. — Ähnlich steht es mit Kreons Handlung im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677): er muss sich dem Hauptspieler gegenüber auf zähe Gegenwehr beschränken und auf den Widerspruch. Wenn er der Bestrafung entgeht, so verdankt er das dem Chor und Iokaste; er selbst erlangt aus eigener Kraft nichts von dem Hauptspieler. Wenn er mit dem Chor und mit Iokaste in der Szene nicht eigentlich in direkte Aktion tritt — seine Unterredung mit dem Chor im Anfang der Szene ist ohne Tragweite, — so beeinflusst er sie doch durch seinen Eid wirksam, so dass sie für ihn einstehen. — Anders in der Exodos: dort ist der Gegenspieler Kreon dem Hauptspieler äusserlich von vornherein überlegen; allein der Dichter lässt den Spieler seine Überlegenheit gegenüber dem Hauptspieler nicht ausnutzen: in der wichtigsten Angelegenheit, der Ausweisung des Oedipus aus Theben, weist es der Gegenspieler zurück, auf eigene Verantwortung zu handeln. Immerhin findet der Hauptspieler in der Szene an ihm einen wirksamen Widerstand.

Der im I. Epeisodion auftretende Gegenspieler *Teiresias* tritt nur mit dem Hauptspieler in Aktion. Kraft des Besitzes der Wahrheit über die Vorgeschichte des Hauptspielers ist er diesem einigermassen gewachsen im Widerstand. Von anfänglich scheuer Zurückhaltung geht er über zu Widersetzlichkeit und hartnäckigem Schweigen. Dies ist die Wirkung, die das gebieterische Verhalten des Hauptspielers auf ihn ausübt. Er schliesst mit heftigen Angriffen auf den Hauptspieler, die diesen wohl in Wallung bringen, aber nicht etwa beirren.

Der *Diener,* der im IV. Epeisodion als Gegenspieler auftritt, muss widerwillig dem Drängen des Hauptspielers, aber auch dem des Boten nachgeben, bis er schliesslich dem Hauptspieler ganz unterliegt und ihm als Unterlegener freiwillig Auskunft gibt. Er tritt demnach mit dem Hauptspieler und mit dem Boten in Aktion.

Der *Bote* aus Korinth im III. Epeisodion übt mit seinen Nachrichten vom Tode des Polybos und von der Herkunft des Oedipus wirksamen Einfluss aus auf Oedipus und den Nebenspieler Iokaste, wenn auch nicht nach seiner Absicht; denn einmal frohlocken der König und die Königin aus Motiven, die dem Boten unverständlich sind, und ferner lag die Meldung von der Herkunft des Oedipus gar nicht in seiner Absicht. Aber gerade diese letztere Nachricht gibt den Dingen die tragische Wendung, die am wenigsten in der Absicht des Boten lag. Da er durch seine Stellungnahme im Drama nur Nebenspieler ist, so erscheint er dem Hauptspieler in der Handlung natürlich nicht überlegen. Er tritt mit ihm und mit Iokaste in Aktion. — Im IV. Epeisodion tritt er mit dem Hauptspieler und dem Diener in Aktion. Den Hauptspieler beeinflusst er nur indirekt, indem er freiwillig und willfährig ihn unterstützt in der Untersuchung gegenüber dem Diener. Diesem Gegenspieler gegenüber erscheint er in der Handlung durchaus überlegen, indem er mit ihm in direkte Aktion tritt.

Mit seinen Bitten um Abwendung des Unheils von der Stadt wirkt der *Priester* (Nebenspieler) im Prolog erfolgreich auf den Hauptspieler ein; jedoch ist dabei zu beachten, dass er ihn nur in einer Handlung bestärkt, zu der sich der Hauptspieler auch ohne Beeinflussung durch den Priester schon vorher entschlossen hat; ja er hat durch die Sendung des Kreon nach Delphi schon von sich aus Massnahmen getroffen, diese Bitten zu erfüllen, bevor er sie nur gehört hat. Mit dem Gegenspieler Kreon tritt der Priester in der Szene nicht in Aktion.

Die Leistung des *Exangelos*, der ein Figurant ist, in der Exodos ist ein bloss sachlicher Bericht, eine Meldung ohne Absichten und Willensbetätigung, keine eigentliche Handlung. Er beeinflusst mit seiner Darstellung den Chor, obschon dieser in gleicher Richtung und nachhaltiger durch das baldige Auftreten des Oedipus beeinflusst wird. Der Exangelos spricht entschieden mehr zu den Zuschauern als zum Chore, aber in dramatisch und künstlerisch feiner und geschickter Weise.

Die erste Szene, in welcher der *Chor* mit den Schauspielern in Aktion tritt, ist das I. Epeisodion. Er tritt dort nur mit dem Hauptspieler Oedipus in Aktion, mit dem Gegenspieler Teiresias nicht. Seine Anregung, den Seher Teiresias kommen zu lassen, und seine Auskunft, die er über die Verumständungen bei der Ermordung des Laios gibt, finden beim Hauptspieler Gehör, tun aber keine eigentliche Wirkung; denn den Seher Teiresias hat ja der Hauptspieler schon kommen lassen, bevor der Chor ihm diesen Rat erteilt hat.

Der Vermittlungsversuch des Chores zwischen Oedipus und Kreon bleibt vom Hauptspieler unbeachtet. — Im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) geht der Chor, gestärkt durch das Auftreten des Nebenspielers Iokaste, nach anfänglichem Vermitteln zu freundschaftlicher Kritik über an dem Verhalten des Hauptspielers, und er hat auf ihn erfolgreichen Einfluss. Durch die Verteidigungsrede des Gegenspielers und durch dessen Eid lässt sich der Chor beeinflussen, obschon diese nicht an ihn gerichtet sind. Im Anfang sucht er auch auf den Gegenspieler Kreon vermittelnd einzuwirken, aber ohne Erfolg wegen des Auftretens des Oedipus. — Im 2. Teile des II. Epeisodions (678 bis 862) tritt der Chor mit dem Hauptspieler und dem Nebenspieler Iokaste in Aktion, aber in unbedeutender Weise. Er hat entsprechend seiner Natur und Bedeutung so gut wie gar keinen Einfluss auf Haupt- und Nebenspieler. Er ist von ihnen abhängig und erliegt gewöhnlich dem letzten Eindruck. — Von nun an tritt der Chor in der Handlung natürlich stark zurück; von einer eigentlichen Aktion ist sozusagen nicht mehr die Rede. Seine Stellung ist ganz unselbständig.*) Nur mit dem Hauptspieler tritt er noch einigermassen in Aktion. — Im III. Epeisodion greift er mit dem Hinweis auf den Diener wirksam in die Handlung ein, aber nur durch eine Meldung, nicht durch eine Willensbetätigung. — Auch im IV. Epeisodion beschränkt sich seine Handlung auf eine willige Auskunft gegenüber dem Hauptspieler. — Er weicht schliesslich jedem Eingreifen, ja sogar jeder entschiedenen Stellungnahme zu den Ereignissen absichtlich aus. Er beeinflusst den Hauptspieler und die anderen Spieler nicht, sondern er ist der Beeinflusste. Der Grund dafür liegt darin, „dass der Chor wenigstens in dieser Periode des attischen Dramas nicht selbständig in die Handlung eingreifen darf, dass er infolge der ihm zufallenden passiven Rolle zu einer Zwitterstellung verurteilt ist, in der er Augen hat und nicht sehen darf, Ohren hat und nicht hören darf". (*Robert* S. 286 f.).

In keiner einzigen Szene des Dramas vermag einer der *Gegenspieler* durch seine Willensäusserung den Hauptspieler von seinem Willen abzubringen oder ihn nach seinem Sinne zu beeinflussen. Wenn der Hauptspieler auch heftig auf das Verhalten der Nebenspieler reagiert, so geht sein Wille doch stets als Sieger aus dem Kampf hervor, bis er in der Exodos im Gegenspieler Kreon einen festen Widerstand findet. Aber auch dort vermag Kreon dem Hauptspieler eigentlich nichts abzugewinnen. — Eine wirklich willentliche Beeinflussung des Hauptspielers kommt nur durch die *Nebenspieler* vor,

*) Vgl. auch *U. v. Wilamowitz,* Oedipus S. 18: „Im übrigen hat er (der Chor) den farblosen Charakter wie gewöhnlich".

und zwar durch Iokaste und den Chor im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677). Durch ihr vereintes Wirken gelingt es ihnen, den Hauptspieler Oedipus so weit von seinem Willen abzubringen, dass er Kreon straflos ausgehen lässt. Seine Gesinnung vermögen aber auch sie nicht zu ändern. Wenn der Priester im Prolog und der Chor im I. Epeisodion beim Hauptspieler Gehör erlangt, so handelt es sich da nicht um eine Beeinflussung des Willens des Hauptspielers; denn was der Priester und der Chor da wollen, das liegt eben schon von vornherein im Willen des Hauptspielers.

Daneben kommt es vor, dass Spieler den Willen des Hauptspielers in hohem Grade beeinflussen: dann handelt es sich aber nicht um eine beabsichtigte und vorausgesehene Beeinflussung des Hauptspielers seitens des Nebenspielers, sondern die Beeinflussung ist zufällig, ungewollt. So wenn Iokaste im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) durch Verspottung der Orakel und durch ihre Aussagen über die Ermordung des Laios den Verdacht des Hauptspielers gegen ihn selber lenkt, oder wenn der Bote durch seine Meldungen Oedipus auf die Erkenntnis seiner greuelhaften Vorgeschichte bringt. Diese Beeinflussung beruht dann aber keineswegs auf der Willenstätigkeit der Nebenspieler. Die Gegenspieler vermögen demnach über den Hauptspieler schlechtweg nichts; die Nebenspieler (Iokaste und Chor) beeinflussen ein einziges Mal im Drama den Hauptspieler nach ihrem Willen.

Es scheint nicht in der Absicht des Dichters gelegen zu haben, die Wirkungen, die das Verhalten des Hauptspielers auf die Nebenspieler ausübt, im Drama zur Darstellung zu bringen: Iokaste reagiert auf das Verhalten des Hauptspielers mit Selbstmord; das wird nicht dargestellt, sondern in der Exodos vom Exangelos nur erzählt. Teiresias reagiert auf den Hauptspieler mit höchster Gereiztheit im I. Epeisodion. Eine weitere Wirkung wird nicht dargestellt. Der Diener und der Chor reagieren mit völliger Einschüchterung. Offensichtlich war es die Absicht des Dichters, darzustellen, wie der Hauptspieler auf das Verhalten der Gegen- und Nebenspieler reagiert, nicht umgekehrt. Die Gegen- und Nebenspieler sind um des Hauptspielers willen da. Zu demselben Ergebnis kommt auch *Tycho von Wilamowitz* (Beobachtungen zur dramatischen Technik des Sophokles. Diss. Freiburg i. Br. Berlin G. Bernstein 1912), der von den Widersprüchen innerhalb der Dramen ausgeht, und S. 25 zu dem Schlusse kommt: „dass Sophokles sehr viel souveräner mit seinen Personen verfährt, als wir es heute einem Dramatiker gestatten würden. Er holt sie heran und lässt sie verschwinden, wie es ihm passt und selbst was sie auf der Bühne tun, geschieht zuweilen nur, weil er es befiehlt,

ohne dass für sie eine Motivierung gegeben wäre.*) S. 40: „Alle seine (des Dichters) Personen werden immer nur in Rücksicht darauf und nur gerade so weit charakterisiert, dass motiviert ist, was sie im Stück zu tun und zu leiden haben, und es liesse sich vielleicht behaupten, dass für die noch wirklich rein dramatische Poesie dies das einzig Natürliche ist". Das gilt wenigstens in vollem Umfang von den Nebenpersonen. „Die Richtigkeit dieses Satzes zeigt sich am deutlichsten in der Stellung des Dichters zu den Nebenfiguren."**)

Schliesslich interessiert es uns noch, wie diese Gegen- und Nebenspieler, deren Funktion lediglich darin besteht, dass sie mit dem Hauptspieler in Aktion treten, sich in den einzelnen Szenen gegenseitig beeinflussen, und inwiefern sie auch unter einander in gegenseitige Aktion treten. In den meisten Szenen allerdings treten die Nebenspieler und Gegenspieler und auch der Chor einseitig nur mit dem Hauptspieler in Aktion. „Auch wenn eine dritte Rolle auf der Bühne war, behielten die Dialoge den Charakter eines Zwiegesprächs, rasches und wiederholtes Eingreifen der drei Rollen in einander war selten und vorübergehend; trat die dritte in das Gespräch ein, so zog sich die zweite zurück, dann wurde wohl der Abstich durch eine eingeworfene Chorzeile hervorgehoben. Massenszenen in unserem Sinne kannte die antike Bühne nicht." (*Freytag* S. 127.) Am seltensten zog sich der Hauptspieler zurück. Die Einseitigkeit der Aktionsart der Nebenspieler geht, wie *Freytag* beobachtet hat, auf das Dreischauspielergesetz zurück und auf die von diesem Gesetze abhängige Technik des Dreigespräches in der griechischen Tragödie.***) Im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) ist eine wechselseitige Beeinflussung von Iokaste, Kreon und Chor nicht zu verkennen, wobei jedoch nicht die wenigen zwischen Kreon und Chor

*) „Wichtig ist, dass dies durchaus nicht etwa aus Willkür oder Nachlässigkeit entspringt, vielmehr sieht man deutlich, sowie man den Zusammenhang der Handlung irgendwo etwas genauer untersucht, dass mit bewusster Kunst immer die stärkste Wirkung des augenblicklich Geschehenden und durch Weglassen alles Nebensächlichen die möglichste Konzentration der eigentlichen dramatischen Handlung erreicht ist." *T. v. Wilamowitz* S. 25.

**) In diesem Zusammenhang sagt *T. v. Wilamowitz* S. 41: „Ismene als Mensch für sich ist Sophokles völlig gleichgültig, sie ist nichts als ein Werkzeug, das er benutzt, wenn er es braucht, und wegwirft, wenn er es nicht mehr braucht". — S. 43: „Haimon an sich ist dem Dichter ganz gleichgültig, er ist allein um einer bestimmten Aufgabe willen da und gerade so weit charakterisiert, dass er tun kann, was er soll".

***) Die Beschränkung der Gespräche auf zwei Personen ist in der antiken Tragödie immer die Normalform geblieben. (Vgl. *Listmann* S. 1). — In der primitiven Form des Dreigesprächs findet man in den älteren Dramen bei Sophokles

im Anfang der Szene gewechselten Worte das Wichtige sind. Vielmehr ist die gegenseitige Aktion nur eine mittelbare: der Eid, den Kreon schwört, beeinflusst und bestärkt Iokaste und den Chor in ihrer Stellungnahme zu seinen Gunsten, und durch das entschiedene Auftreten der Iokaste wird der Chor dahin beeinflusst, dass auch er für den Gegenspieler Kreon einzutreten wagt vor Oedipus. — Im III. Epeisodion treten ferner Iokaste und der Bote miteinander direkt in Aktion, wobei Iokaste durch den Boten bedeutsam beeinflusst, d. h. unterstützt wird in ihrer Stellung. — Im IV. Epeisodion haben wir eine direkte gegenseitige Aktion zwischen dem Diener und dem Boten, worin der Wille des Boten obsiegt. Das sind aber die einzigen Szenen, in denen Nebenspieler auch unter sich in erwähnenswerte Aktion miteinander treten. Sonst treten sie nur mit dem Hauptspieler in Aktion und nehmen von einander so gut wie keine Notiz; und in der Aktion mit dem Hauptspieler dringen sie gewöhnlich nicht durch, obschon sie alle in der Absicht handeln, irgendwie auf ihn einzuwirken.

Wirksamkeit oder Beeinflussung der Nebenpersonen hinter der Bühne ist in dem Drama selten. Vor dem III. Epeisodion wird *Iokaste* durch die unabänderliche Unruhe des Oedipus, den Iokaste offenbar auch in der Zwischenhandlung zwischen dem II. und III. Epeisodion erfolglos zu besänftigen sucht, veranlasst zu dem Bittgang vor den Gott im Anfang der Szene. Ferner findet vor der Exodos der Selbstmord der Iokaste hinter der Szene statt, aber er hat neben den andern gewaltigen Eindrücken auf den Hauptspieler sozusagen keinen Einfluss. — Von zwei Boten ist vor dem I. Epeisodion *Teiresias* vor den König berufen worden. — Der Gegenspieler *Kreon* hat hinter der Szene während des vorangegangenen Standliedes von der Anklage gehört, die der Hauptspieler in der vorigen Szene gegen ihn erhoben hat. Ebenso ist er vor seinem Auftreten in der Exodos hinter der Bühne von allem Vorgefallenen unterrichtet worden. Das ist alles, was hinter der Bühne zwischen den einzelnen Szenen vor sich geht. Demnach hat es der Dichter vermieden, wichtige und folgenschwere Begebnisse des Dramas hinter der Szene spielen zu lassen.

„neben dem Gebrauch des Chors auch gleich den dritten Schauspieler, aber den Dialog führen abwechselnd zwei". *Listmann* S. 3 Anm. — „Gross ist der Fortschritt (im Dreigespräch zwischen drei Spielern ohne Chor) schon im Oidipus, freilich durchaus nicht in allen Szenen gleichmässig." *Listmann* S. 23. — „Ensembleszenen und schneller Personenwechsel waren dem griechischen Tragiker fast ganz versagt", eben infolge der Schranken, die ihm das Dreischauspielergesetz auferlegte. *Kaffenberger* S. 51. — „In der Beschränkung als Meister zeigt sich Sophokles. Aber auch er war nicht als ein Vollkommener geboren. Der Aias gehört in seine Lehrjahre. Auf dem Höhepunkte seines technischen Könnens zeigt ihn der König Oidipus." *Kaffenberger* S. 52.

4. Willenswendung und Charakterentwicklung.

In keiner Szene, in der der Nebenspieler *Iokaste* auftritt, tritt bei ihm eine Willenswendung zutage; im Gegenteil haben wir eine stete Fortdauer derselben Willensrichtung bis zum Abtreten der Iokaste. In der Exodos vernehmen wir, dass sie nicht vermocht hat, sich der neuen Wendung der Dinge anzupassen und deshalb freiwillig in den Tod gegangen ist. Sie stirbt also als Selbstmörderin, eben weil sie ihren Willen nicht aufgeben will, ohne Willenswendung. Sie macht kaum eine leise Charakterentwicklung durch, als sie die Wahrheit des Orakels erkennt und die Unhaltbarkeit ihrer Stellungnahme inne wird. Ihr Verhalten ist demnach als unwandelbar zu bezeichnen. — Im Prolog weicht *Kreon* von der ursprünglichen Absicht, das Orakel geheim zu verkünden, nach kurzem Besinnen ab, ohne dass der Dichter ihn diese Willenswendung einen innern Kampf kosten lässt. Im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) zeigt er keinerlei Willenswendung; er beginnt hier deutlich als Gegenspieler hervorzutreten. Auch in der Exodos zeigt er nirgends eine Willenswendung, aber auch keine ausgeprägte Willensrichtung. Trotz der heftigen Behandlung durch den Hauptspieler zeigt Kreon demnach eine hervorragende Unwandelbarkeit in seinem Verhalten im Drama, indem er stets dieselbe kühle Überlegung und Besonnenheit im Handeln beibehält; das mag daher kommen, dass er ausser der Selbstverteidigung kein bestimmtes Ziel im Drama hat. Eine Willenswendung zeigt er nur ganz im Anfang seines Auftretens. — Der Gegenspieler *Teiresias* dagegen im I. Epeisodion macht eine Charakterentwicklung durch. Sein Verhalten in der Szene ist schwankend: von scheuer Verschwiegenheit geht er, gereizt durch den Hauptspieler, zu gehässigen Angriffen über. Der Wechsel im Verhalten und die psychologischen Wandlungen sind hier mehr ausgeführt als bei den meisten andern Spielern. — Ähnlich haben wir im IV. Epeisodion bei dem *Diener,* dem Gegenspieler, eine Willenswendung von der beabsichtigten Verheimlichung zur Aussage infolge äusseren Zwanges dargestellt. Es liegt hier also eine Wandelbarkeit im Verhalten vor mit Darstellung des seelischen Kampfes, der ziemlich ausgeführt ist. — In der Aktion des *Boten* ist keinerlei Willenswendung oder Charakterentwicklung. Sein Verhalten ist somit unwandelbar. Dasselbe ist vom *Priester* und vom *Exangelos* festzustellen. — Der *Chor,* der im I. Epeisodion vertrauensvoll auf der Seite des Hauptspielers steht, macht insofern eine Charakterentwicklung durch, als er im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) zunächst im Urteil über den Hauptspieler und den Gegenspieler Kreon eine zurückhaltende Stellung einnimmt und dann zu einer bescheidenen Kritik des

Hauptspielers übergeht. Auf die Darstellung eines seelischen Kampfes ist der Dichter aber auch hier nicht eingegangen. Im weiteren Verlauf des Dramas zeigt der Chor insofern eine Wandelbarkeit, als er in der Handlung mehr und mehr zurücktritt und immer weniger daran teilnimmt, während er doch früher wie irgend ein anderer Spieler als Partei an der Handlung beteiligt war. Diese Zurückhaltung beruht entschieden auf inneren seelischen Hemmungen; die gewaltige Wucht der Geschehnisse benimmt dem Chor die Sicherheit des Auftretens und der Stellungnahme. Innere Hemmungen halten ihn also zurück. Diese innern Hemmungen sind aus der Wandelbarkeit in seinem Verhalten zu erschliessen, nicht vom Dichter ausführlich dargestellt. Von einer Willenswendung kann man aber beim Chore nicht eigentlich sprechen.

Die vorstehenden Ausführungen über die Willenswendung und Charakterentwicklung bei den Nebenpersonen zeigen, dass eine Willenswendung im Drama nur selten festzustellen ist: nur bei Kreon im Anfang seines Auftretens (sonst ist sein Verhalten unwandelbar), bei Teiresias und beim Diener liegen solche vor, also bei den Gegenspielern. Bei diesen geht die Willenswendung nicht ohne seelischen Kampf vor sich, namentlich bei Teiresias und beim Diener, an denen uns der Dichter eine Charakterentwicklung vorführt. Eine Charakterentwicklung macht auch Iokaste durch, wenn sie in ihrer Willensrichtung verharrt, trotzdem sie die Unhaltbarkeit derselben eingesehen hat. Nirgends aber gibt der Dichter eine Darstellung der Entwicklung des seelischen Kampfes. Die psychologischen Vorgänge im Innern des Spielers erhellen aus seinem Verhalten, seiner Stellungnahme und seinen Reden mit den andern Spielern. Nirgends ergehen sich die Personen in Betrachtungen über ihre geistige Verfassung und treiben sie auf der Bühne Gefühlsanalyse. So charakterisiert Sophokles als strenger Dramatiker die geistigen Vorgänge seiner Personen durch Handlung und nicht durch Selbstbeschreibung und Deklamation der Spieler selbst (wie Euripides); beim Chor tritt die Charakterentwicklung geradezu nur durch sein Schweigen zutage. — Es ist kein Zufall, dass gerade die Gegenspieler eine Willenswendung durchmachen. Diese wird bei ihnen nämlich notwendig, damit der Hauptspieler obsiegt und zum Ziele gelangt. Bei den Nebenspielern (Priester, Bote) und beim Chor nehmen wir eine gewisse Unwandelbarkeit der Willensrichtung wahr; sie unterstützen eben in ihrer Willensrichtung den Hauptspieler und verhelfen diesem zum Siege. Von den Nebenspielern arbeitet nur Iokaste in anderer Richtung als der Hauptspieler; dennoch zeigt sich in ihrem Verhalten nirgends eine Willenswendung; dafür wurde aber

ihr gewaltsames Ausscheiden aus der Handlung durch Selbstmord notwendig; sie durfte nicht mehr auf der Bühne auftreten. Hätte der Dichter sie weiter wollen auftreten lassen, so hätte auch bei ihr die Willenswendung eintreten müssen.

5. Motive des Handelns.

Wenn wir die Motive, die das Handeln und Verhalten der Nebenspieler und Gegenspieler bestimmen, ins Auge fassen, so fällt es auf, dass einzelne dieser Motive allen Nebenspielern und Gegenspielern gemeinsam sind, so vor allem die bewusste Rücksichtnahme auf ihre Mitmenschen, ob sie nun im Drama als Spieler auftreten oder nicht; namentlich aber handeln alle Nebenpersonen mit besonderer Rücksichtnahme auf den Hauptspieler, sei es nun aus Furcht oder aus Liebe zu ihm. Dazu kommen als Motive der Gegenspieler und Nebenspieler Rücksichten auf die äussere Konvenienz und Furcht vor den Folgen der Handlung. Daher erscheint das Handeln und Verhalten der Gegenspieler und Nebenspieler zumeist begründet durch kluge Berechnung und eine gewisse Ängstlichkeit. Ihr Handeln ist im allgemeinen kein absolutes, sondern ein relatives; denn die Nebenpersonen stellen sich alle ein nach dem Hauptspieler, sie suchen von ihm etwas zu erlangen, ihn irgendwie zu beeinflussen. Daher die ständige Rücksichtnahme auf den Hauptspieler; der Endzweck des Handelns der Nebenspieler und Gegenspieler ist somit immer die Beeinflussung des Hauptspielers oder ein Ausweichen vor dem Hauptspieler. Demnach lassen sie ihrem angeborenen Charakter und ihren Leidenschaften und Wünschen nicht einfach ungehemmt den Lauf, sondern ihr Handeln ist meistens geleitet durch den berechnenden Verstand, ihre Motive sind zum grossen Teile intellektueller Natur.

Dass neben diesen den Nebenspielern und Gegenspielern gemeinsamen Motiven natürlich auch Motive, die mehr auf dem angeborenen Charakter beruhen, für die Nebenpersonen bestimmend sind und sie einzeln charakterisieren, versteht sich bei einem Dramatiker, der wirkliche Menschen auf die Bühne stellt, von selbst. So eignet der *Iokaste* im besondern Oberflächlichkeit und Unoffenheit, Eitelkeit und Liebe zum Hauptspieler. Besondere Eigenschaften, die sich im Handeln des *Teiresias* geltend machen, sind selbstbewusster Seherstolz und Rachsucht. *Kreon* zeigt ausser den bei allen Nebenpersonen massgebenden Motiven nur etwas Mitleid mit dem Hauptspieler am Schlusse des Dramas, der *Diener* neben der allgemeinen Rücksichtnahme und Furchtsamkeit noch im besonderen Unoffenheit; der *Priester* und der *Chor*, welche am wenigsten speziell charakterisiert sind, zeigen neben den gemeinsamen Nebenspielermotiven im be-

sonderen liebende Verehrung für den Hauptspieler und Mitleid mit ihm. Gar nicht sind die gemeinsamen Nebenspieler- und Gegenspielermotive beim *Boten* und *Exangelos* nachzuweisen. Der Bote kennt keine Rücksichten auf andere, er handelt aus blossem Egoismus. Diese beiden zuletzt genannten Spieler nehmen aber unter den Nebenpersonen auch eine besondere Stellung ein: der Exangelos ist lediglich Figurant, der Bote im III. Epeisodion nicht viel mehr.

Iokastę, der Chor, der Exangelos, der Bote und der Priester handeln in allen Szenen, in denen sie vorkommen, aus eigenem Antrieb und aus Interesse an den Ereignissen des Dramas, wenn auch beim Boten das Interesse nicht eigentlich im Drama liegt und beim Chor der Antrieb zum Handeln mehr und mehr schwindet. – Bei den drei Gegenspielern Kreon, Teiresias und Diener fällt auf, dass jeder von ihnen nicht aus eigenem Antrieb in die Handlung eingreift, sondern dass alle drei auf das Geheiss des Oedipus auftreten. Ihre weitere Stellungnahme in der Handlung beruht dann aber auf eigenem Interesse an den Geschehnissen. Am wenigsten tritt allerdings dieser eigene Antrieb und dieses eigene Interesse bei Kreon im Prolog und in der Exodos hervor; in der Exodos mag dies damit begründet sein, dass der Gegenspieler Kreon nicht allzusehr sich über den am Schlusse gebrochenen Hauptspieler erheben darf. Vielleicht ist das unfreiwillige Eintreten dieser Gegenspieler auf Geheiss des Hauptspielers deshalb vom Dichter eingeführt, damit dem Zuschauer deutlich wird, wie diese drei Gegenspieler vom Hauptspieler in die Rolle des Gegenspielers geradezu getrieben werden; denn keiner von ihnen ist eigentlich von Anfang an aus innerer Überzeugung ein Gegner des Hauptspielers; sie bekommen ihre Funktion als Gegenspieler eben dadurch, dass der Hauptspieler sie auf die Bühne fordert, also durch den Willen des Hauptspielers, der im Drama alles und jedes in Bewegung setzt, wie wir sehen werden.

6. Äusserer Widerstand und innerer Widerstreit der Motive.

Am meisten wird die Handlung des *Chores* durch seelische Konflikte und Widerstreit der Motive gehemmt; psychologisch lässt sich wenigstens seine immer grösser werdende Zurückhaltung in der Handlung nicht anders erklären. Rein äusserlich ist aber die Zurückhaltung des Chores bedingt durch die dem Chor ganz allgemein im griechischen Drama zugewiesene zurückhaltende, mehr beobachtende Rolle. Eigentlich dramatisch zur Darstellung gebracht wird der seelische Kampf beim Chore nicht. Aus dem Widerstreit der Motive resultiert einfach die Tatenlosigkeit des Chores, die wir allein feststellen können. Nur im 1. Teile des II. Epeisodions (513

bis 677) hemmen etwas deutlicher seelische Bedenken, also ein Widerstreit der Motive, den Chor in seiner Stellungnahme für Kreon. Aus Rücksicht auf Oedipus tritt er dort nicht entschieden für Kreon ein, bis Iokaste ihn in seiner Stellung bestärkt. Im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) wird die beabsichtigte Handlung des Chores zweimal durch den äussern Widerstand von Iokaste und Oedipus gehemmt und verhindert, aber nur in Nebensächlichem. — In Dingen von Bedeutung braucht der Chor nirgends förmlich nachzugeben, weil er eben in seinen Zwecken mit dem Hauptspieler übereinstimmt und mit den andern Personen nicht eigentlich in Aktion tritt. Wo der Chor nicht ganz mit dem Hauptspieler übereinstimmt, da tritt er eben von selbst in der Handlung zurück. — Ähnlich stimmen der *Priester* und der *Bote* mit den Zwecken des Hauptspielers überein. Der Priester stösst weder auf äussere noch auf innere Hemmungen mit seinem Handeln und ebensowenig der Exangelos. Der Bote findet in seiner Handlung einzig an der Unaufrichtigkeit des Dieners einigen Widerstand, sonst führt er seine Handlung erfolgreich durch. Bei den Nebenspielern und beim Chore liegt ein eigentliches Nachgeben überhaupt nicht vor. *Iokaste* macht im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) dem Hauptspieler in Nebensachen wohl einzelne Zugeständnisse, in ihrer Hauptwillensrichtung gibt sie aber keineswegs nach. Dadurch, dass sie in anderer Richtung arbeitet als der Hauptspieler Oedipus, wird sie im Fortgang des Dramas als Nebenspieler unhaltbar; dadurch ist dramatisch ihr plötzliches Verschwinden von der Bühne bedingt. Sie kann wohl eine Zeit lang einen ähnlich unbeugsamen Charakter zeigen wie der Hauptspieler, muss dann aber plötzlich umkehren oder verschwinden. So scheitert Iokaste mit ihren Absichten lediglich am Widerstand des Hauptspielers; die seelischen Konflikte bedeuten für sie nichts.

Im Prolog wird der Gegenspieler *Kreon* nicht nur durch das Gebot des Oedipus, also durch eine äussere Einwirkung, verhindert, nach seiner Absicht das Orakel geheim zu verkünden, sondern auch durch seine Bedenken, also durch seelische Konflikte; denn aus kluger Berechnung gibt er dem König Oedipus sofort nach und verkündet wider seine bessere Einsicht das Orakel vor dem Volk, da das das einzig Richtige ist, nachdem es der Hauptspieler einmal so gewollt hat. — Im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) verharrt Kreon hartnäckig bei seiner erfolglosen Selbstverteidigung, ohne nachzugeben, obschon er eine wirksame Hemmung durch die Gegenwirkung des Hauptspielers erleidet. — In der Exodos verhindern weder äussere noch innere Hemmungen seine Handlung. Wie im Prolog willfährt er hier noch einmal dem Hauptspieler, als dieser um

die Gegenwart seiner Töchter bittet, vielleicht aus Mitleid mit dem gebrochenen Oedipus, eher aber auch aus irgend einer Berechnung, da er im Übrigen keineswegs nachzugeben gewillt ist und der Stimme der Klugheit gehorcht, nicht der des Mitleids. — Der Gegenspieler *Teiresias* gibt schon hinter der Szene einmal dem Hauptspieler nach; aus Inferiorität gehorcht er wider seinen Willen dem Gebote des Königs und tritt vor ihn, und aus Inferiorität gegenüber dem Hauptspieler und aus Mangel an Selbstbeherrschung verrät er nach dem Willen des Hauptspielers das Geheimnis, das er ursprünglich hat wahren wollen. Im Anfang seines Auftretens erleidet er seelische Hemmungen und Bedenken, dann aber ist er davon frei und erleidet nur äussern Widerstand von Seiten des Hauptspielers. — Der *Diener* schliesslich, der auch ein Gegenspieler ist, gibt aus Inferiorität im IV. Epeisodion sowohl dem Hauptspieler als auch dem Boten nach. Er trägt keine Bedenken, durch Lügen die Wahrheit zu verbergen; er unterliegt aber dem äussern Widerstand des Hauptspielers und des Boten.

In der Frage nach dem Nachgeben oder Nichtnachgeben der Personen in ihrer Aktion mit dem Hauptspieler teilen sich die Spieler des Dramas nach Nebenspielern (mit Chor), bei welchen ein eigentliches Nachgeben nicht vorliegt, und nach Gegenspielern. Es erklärt sich leicht, dass ein Nachgeben aus Inferiorität oder aus Berechnung (also aus Rücksichtnahme oder aus Beziehungen zum Hauptspieler) kennzeichnend ist für die Rollen der Gegenspieler, aber bei den Nebenspielern so gut wie gar nicht vorkommt. Ausser Iokaste arbeiten eben die Nebenspieler alle in der gleichen Richtung wie Oedipus, und nicht wie die Gegenspieler in entgegengesetzter Richtung.

Seelische Konflikte spielen nur im Verhalten des Chores eine wesentliche Rolle. Die übrigen Personen kennen Hemmungen ihrer Handlungsweise durch seelische Konflikte so gut wie gar nicht. Die Willensäusserung der Nebenpersonen wird nur durch *äussern* Widerstand, der meistens im Hauptspieler liegt, gehemmt und, wenn die Willensäusserung gegen die Willensrichtung des Hauptspielers geht, vereitelt und verhindert. Demnach war es bei den Nebenpersonen nicht die Absicht des Dichters, den seelischen Kampf auf der Bühne darzustellen. Seine Personen handeln entschlossen und spontan. Ihr Wille lässt sich nur durch die Übermacht des Hauptspielers beeinflussen und hemmen.

7. Äusserung von Liebe und Hass.

Die meisten Nebenpersonenen des Dramas: die Nebenspieler Iokaste, der Priester, der Chor, und auch der Gegenspieler Diener

zeigen fast überall, wo sie mit Oedipus auftreten, in ihrer Gefühlsäusserung Liebe, Anhänglichkeit und Verehrung für den Hauptspieler. Es sei denn, dass infolge des Zurücktretens in der Handlung auch die Gefühlsäusserung zurücktritt. Der Exangelos im 1. Teile der Exodos (1223—1296) äussert diese Liebe und Verehrung für den Hauptspieler in dessen Abwesenheit. Überhaupt keine Gefühle äussert der Bote. Der Gegenspieler Kreon zeigt, seiner ganzen Charakterzeichnung entsprechend, weder Liebe noch Hass gegenüber dem Hauptspieler, sondern eine kalte Leidenschaftslosigkeit. Einzig bei Teiresias steigert sich die anfängliche Indifferenz gegenüber dem Hauptspieler im Verlaufe der Aktion zu ausgesprochenem Hasse. Den andern Nebenspielern gegenüber äussern die einzelnen Nebenspieler im allgemeinen keine Gefühle, da sie mit ihnen eben nur ganz wenig in Aktion treten; nur in der Aktion mit dem Hauptspieler nehmen sie eine Stellungnahme in ihren Gefühlen ein. Aus dem Gesagten geht von selbst eine gewisse Einseitigkeit und Eindeutigkeit in der Gefühlsäusserung der Nebenpersonen hervor. Ihr Gefühlsleben erscheint einseitig, da es sich nur dem einen Hauptspieler gegenüber äussert; es ist eindeutig, da eine und dieselbe Nebenperson im Drama nur *ein* bestimmtes Gefühl äussert, entweder immer Liebe oder immer Hass. Die „Vereinigung zweier Kontrastfarben in einem Hauptcharakter", von der *Freytag* S. 146 spricht, gilt demnach wirklich nur für den Hauptspieler.

8. Offenheit und Unoffenheit im Verhalten.

Beim ersten Auftreten im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) ist das Verhalten der *Iokaste* offen und gerade; aber schon im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) verheimlicht sie gewisse Umstände bei der Aussetzung des Oedipus aus kluger Berechnung und aus Scheu vor den Folgen, die die Wahrheit zeitigen könnte. Aus denselben Motiven zeigt sie im III. Epeisodion eine ausgesprochene Tendenz, die Wahrheit mit Bewusstsein zu unterdrücken. — Beim ersten Auftreten im Prolog gibt *Kreon*, der Gegenspieler, wahrheitsgemäss seinen Bericht über das Orakel, doch neigt er zur Zurückhaltung und Verheimlichung, indem er das Orakel lieber nur vor Oedipus als vor dem ganzen Volke verkünden möchte. Im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) führt Kreon mit vollkommener Offenheit seine Selbstverteidigung durch, und auch in der Exodos zeigt er ein offenes Verhalten. — Der Gegenspieler *Teiresias* dagegen verheimlicht zunächst aus Scheu und kluger Berechnung die Wahrheit, dann spricht er sie aus Selbstsucht und Rachsucht gegenüber dem Hauptspieler unklar aus. — Der dritte Gegenspieler, der *Diener*,

lügt und verheimlicht aus Scheu und aus Furcht. — Der *Priester, Bote* und *Exangelos* sind in ihrem Verhalten durchaus wahr und offen. — Der *Chor* schliesslich zeigt in der Hauptsache ein offenes Verhalten; wenn er da und dort nicht entschieden zur Wahrheit steht, so hängt das mit seiner scheuen Zurückhaltung im allgemeinen zusammen.

Je grösser das Pathos ist, mit dem sich eine Nebenperson an der Handlung beteiligt, desto mehr sucht sie sich durch Unoffenheit und Unwahrheit durchzusetzen, so Iokaste, Teiresias und der Diener. Die Motive dieses unoffenen Verhaltens gegenüber dem Hauptspieler gehen auf die allgemeinen Motive zurück, die wir unter 5) behandelt haben: die Rücksichtnahme, die Scheu und die Beziehung auf den überlegenen Hauptspieler in ihrem ganzen Handeln veranlasst diese Nebenpersonen zur Unoffenheit, mit welcher aber doch keine gegen den Hauptspieler aufkommt. Weil die Nebenpersonen aus eigener Kraft nichts über den Hauptspieler vermögen, so suchen sie ihn durch unwahre Angaben so zu lenken, wie es ihnen erwünscht ist. Von den tätigeren Nebenpersonen hält sich Kreon am meisten an die Wahrheit. Seine Rolle hat aber auch sehr wenig Pathos.

9. Genugtuung und Reue über die vollbrachten Taten.

Keine Stellung zu dem eigenen Verhalten im Drama, weder Genugtuung noch Reue über ihre Handlungen und Taten, zeigen der Chor, der Priester und der Exangelos. — *Iokaste* zeigt im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) Genugtuung über ihr Verhalten in der Vorhandlung hinsichtlich ihrer Verachtung der Orakel und der Verweisung des Dieners auf das Land. Diese Genugtuung über ihre Geringschätzung der Orakel zeigt sie auch im III. Epeisodion, und auch als sie die Unhaltbarkeit und Ungerechtigkeit dieser Stellungnahme inne wird, zeigt sie deswegen keine Reue. Auch als sie in einer Szene hinter der Bühne infolge der Unhaltbarkeit und Aussichtslosigkeit ihres Strebens in den Tod geht, zeigt sie noch keine Reue. — Die Stellungnahme des *Kreon* zu seinen Taten tritt im Drama nicht deutlich hervor; er zeigt jedoch bei allem eine gewisse Selbstgefälligkeit. — Vollkommene Genugtuung und Selbstzufriedenheit über die eigene Handlung zeigt der *Bote*. — Die beiden Gegenspieler *Teiresias* und der *Diener* bilden unter den Nebenpersonen zusammen eine dritte Gruppe: der Diener bereut sein Verhalten in der Vorhandlung bei der Aussetzung des Oedipus; beide zeigen in ihren ersten Worten Reue darüber, dass sie überhaupt auftreten. Während aber der Diener im weitern jedes Wort bereut, mit dem er die Aufklärung herbeiführt, äussert der Seher gewissermassen

Genugtung über die Überlegenheit, die ihm der Besitz der Wahrheit vermittelt.

Abgesehen von dieser Wandlung von Reue in Genugtuung bei Teiresias zeigen die Nebenpersonen aber alle, gleichwie in ihrer Gefühlsäusserung (siehe unter 7), auch in der Stellungnahme zu ihren Taten (Genugtuung oder Reue) ein eindeutiges Verhalten: eine Nebenperson zeigt, wenn sie sich in dieser Hinsicht nicht neutral verhält, im Drama entweder nur Genugtuung oder nur Reue über ihr eigenes Verhalten, nicht bald das eine, bald das andere. Die wenigsten von ihnen zeigen Reue, nämlich nur Teiresias und der Diener, von denen jeder nur in *einer* Szene auftrittt. Die Genugtuung über das eigene Verhalten stimmt vollkommen zu der Einheitlichkeit und Beständigkeit des Willenszieles der meisten Spieler, zu der Entschlossenheit im Handeln und der geringen Beeinflussbarkeit und der Seltenheit der Willenswendung. Diese mit sich selbst zufriedenen Personen ändern ihren Willen und ihre Gesinnung nicht, sie erliegen höchstens der Gewalt und Übermacht eines kräftigeren Willens, hauptsächlich des Hauptspielers.

10. Irrtum der Personen.

Ein für die Handlung und den ganzen Verlauf unseres Dramas wichtiges Moment ist der Irrtum, in dem die Spieler befangen sind. Der Chor, der Priester und Kreon zwar teilen wohl den allgemeinen und gemeinsamen Irrtum über des Oedipus Abkunft und über seine Vergangenheit, aber weder in ihren Worten noch in ihren Einzelhandlungen zeigt sich dieser Irrtum oder macht er sich direkt bemerkbar. Der Exangelos zeigt keinen Irrtum; es ist anzunehmen, dass er bei seinem Auftreten aufgeklärt ist. Teiresias ist als Seher von vornherein von Irrtum frei. Der Diener wird in der *einen* Szene, in der er auftritt, von seinem Irrtum über des Oedipus Abstammung aufgeklärt; über des Oedipus Vergangenheit war er von jeher im klaren. Der Bote gehört auch insofern zu den „aufgeklärten" Nebenpersonen im Drama, als er von Anfang an weiss, was von des Oedipus Abstammung von Polybos zu halten ist; über seine Geburt und seine Vergangenheit ist aber auch er von Irrtum befangen.

Recht eigentlich eignet aber der Irrtum den beiden bedeutendsten Spielern im Drama, dem König Oedipus und der Iokaste. Wie beide allmählich aufgeklärt werden und dabei eine gewaltige Charakterentwicklung, aber ohne Willenswendung, durchmachen, das ist das psychologische Problem unseres Dramas, das eigentliche dramatische Problem, das den modernen Leser wohl am meisten am ganzen Drama interessiert. Vorläufig sprechen wir hier nur vom Nebenspieler

Iokaste. Bei ihrem ersten Auftreten im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) tritt ihr Irrtum noch nicht hervor. Im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) tritt in ihren Worten und ihrem Verhalten deutlich ihr Irrtum über das Schicksal des ausgesetzten Oedipus und über die Ermordung des Laios zutage. Im III. Epeisodion erkennen wir ihren völligen Irrtum über die Bedeutsamkeit des Orakels und, sowie sie als Erste in dieser Szene den Irrtum erkennt, setzt sie alles daran, diesen Irrtum aufrecht zu erhalten. Das ist *ihre* Hauptleistung im Drama, an der sie aber zu Grunde geht, weil sie an dem überlegenen Hauptspieler scheitert, dessen Hauptleistung in der Aufklärung und in der Ermittelung des wahren Sachverhaltes beruht. Eben weil die psychologische Entwicklung vom ausgesprochenen Irrtum zur Erkenntnis der Wahrheit die Person im Drama interessant macht, versteht es sich, dass die bedeutendsten Rollen den grössten Irrtum zeigen, während die unbedeutenden Rollen in ihrem Verhalten den Irrtum nicht zeigen.

11. Erreichung des Zweckes.

Da die Nebenpersonen unter sich nur selten in Aktion treten, so suchen sie von einander in der Regel auch nichts zu erreichen. Die Frage ist für uns demnach nur die, ob die Nebenpersonen in Gegenwart des Hauptspielers, d. h. in der Aktion mit ihm ihren Zweck erreichen oder nicht. Im allgemeinen ist die Frage folgendermassen zu beantworten: die Nebenpersonen erreichen in der Aktion mit dem Hauptspieler ihren Zweck, wenn dieser mit den Absichten des Hauptspielers in gleicher Richtung liegt. Dagegen erreichen sie ihn nicht, wenn er in entgegengesetzter oder sonst anderer Richtung liegt. So erreicht der Priester im Prolog mit seiner Bitte ohne weiteres seinen Zweck, desgleichen der Chor im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677). Dagegen verfehlen ihren Zweck Teiresias und der Diener, wie auch Kreon im Prolog, wo er das Orakel geheim verkünden möchte, und im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677), wo er sich gegen des Hauptspielers Anklage verteidigen will. Der Bote, dessen eigentlicher Zweck, die Erlangung eines Botenlohnes, mit den Absichten des Hauptspielers nichts zu tun hat, erzielt mit seiner Botschaft eine ganz andere Wirkung, als er vorhatte. — Ausgenommen von dieser festgestellten Gesetzmässigkeit in der Erreichung des Zweckes sind nur Iokaste und der Chor im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) und Kreon in der Exodos. Im 1. Teile des II. Epeisodions erreichen Iokaste und der Chor ihren Zweck in der Beschwichtigung des gegen Kreon aufgebrachten Hauptspielers eigentlich ganz wider die Absichten des Hauptspielers. Aber gerade

der Umstand, dass diese Tatsache so sehr auffällt, beweist im übrigen die festgestellte Gesetzmässigkeit. Wir werden auf diesen Fall noch beim Hauptspieler zu sprechen kommen. Im weiteren Verlauf des Dramas verfehlt ja Iokaste dann ihren Zweck vollständig. Kreon, der im Prolog und im 1. Teile des II. Epeisodions seinen Zweck verfehlt hat, erreicht seinen Zweck gegen den Hauptspieler in der Exodos, wo er erfolgreich darauf beharrt, dass Oedipus ohne Befragung des Gottes nicht aus der Stadt verwiesen wird. Wir haben aber bereits früher festgestellt, dass in der Exodos die Aktionsart des Hauptspielers sich überhaupt ändert. Das allgemeine Scheitern der Nebenpersonen in ihren Absichten, sofern sie dem Hauptspieler zuwiderlaufen, lässt natürlich die Tätigkeit des Hauptspielers im Drama umso erfolgreicher erscheinen.

12. Vorwärtsschreiten und Förderung der Handlung.

Die Nebenpersonen sind selten allein, d. h. ohne den Hauptspieler auf der Bühne. Daher versteht es sich, dass eine Nebenperson durch Beeinflussung einer andern Nebenperson selten eine Wendung in den dramatischen Verlauf bringen kann. Nur im III. Epeisodion bestärkt der Bote in Abwesenheit des Hauptspielers durch seine Botschaft Iokaste in ihrer Ansicht von der Lügenhaftigkeit der Orakel und gibt dem Nebenspieler Iokaste für die kommende Handlung einigermassen Festigkeit im Auftreten gegen Oedipus. In Abwesenheit des Hauptspielers tritt auch der Exangelos mit dem Chore in Aktion; er bringt aber keine Wendung in den Verlauf der dramatischen Handlung. Was also von den Nebenpersonen in Abwesenheit des Hauptspielers zur dramatischen Handlung in unserem Drama beigetragen wird, ist von geringer Bedeutung.

Die Aktion der Nebenpersonen wendet sich ja fast immer an den Hauptspieler, und da ist leicht zu ersehen, dass sie durch ihr Auftreten und durch ihre Handlungsweise sehr oft die weittragendsten Wendungen im Drama herbeiführen. Doch muss sogleich beigefügt werden, dass die Nebenpersonen in der Regel unwillentlich, ja direkt wider ihren Willen Veranlassung zu diesen Wendungen geben: Im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) will *Iokaste* dem Oedipus durch die Erzählung von der Ermordung des Laios die Nichtigkeit des Orakels dartun und ihn beruhigen; sie erregt aber damit das tragische Moment und versetzt wider ihren Willen den Oedipus in die grösste Unruhe. Gegen diese Wendung der Dinge vermag sie trotz der grössten Bemühungen im III. Epeisodion nichts. Ohne die geringste Absicht verursacht der Seher *Teiresias* durch ein einziges Wort im I. Epeisodion den folgenschweren Verdacht des

Oedipus gegen Kreon, der die ganze folgende Szene nach sich zieht. Des *Dieners* Antworten über die Vergangenheit des Oedipus werden entscheidend für die Handlung; allein der Diener hat diese Wirkung nicht herbeiführen wollen. Er antwortet vielmehr auf Geheiss des Hauptspielers und nach dessen Willen. Die Wirkung seiner Worte ist gerade das, was der Diener durch Lügen verhindern wollte. Der *Bote* bringt nicht mit der ursprünglich beabsichtigten Meldung vom Tode des Polybos eine Wendung in das Drama, sondern mit der ursprünglich nicht gewollten Meldung, dass Oedipus nicht der leibliche Sohn des Polybos sei. Diese Meldung hat der Bote nicht von sich aus vorgebracht, und ihre Tragweite ahnt er gar nicht. Durch das Verhör, das er mit dem Diener anstellt, hilft er dem Hauptspieler eine Wendung herbeiführen, aber eben im Auftrage des Hauptspielers. Der *Chor* bringt im III. Epeisodion eine entscheidende Wendung in die Handlung durch den Hinweis auf den Diener; aber erst dadurch, dass Oedipus diesen Hinweis aufgreift, wird er zum Ausgangspunkt einer bedeutsamen Wendung. Ohne eigene Absicht und ohne Zielbewusstsein bringt *Kreon* im Prolog das anregende Moment in die Handlung durch die Meldung des Orakels und durch seinen Bericht über die Ermordung des Laios. — Eine willentliche und beabsichtigte Wendung der Dinge wird von Nebenpersonen nur im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) herbeigeführt; dort gelingt es der Iokaste und dem Chor, den Hauptspieler von der Bestrafung des Kreon abzuhalten. Diese Einwirkung ist aber überhaupt eine Besonderheit im Drama.

Die häufige Herbeiführung von entscheidenden Wendungen in der Handlung gibt im Drama den Nebenpersonen ihre Bedeutung, ja ihre Existenzberechtigung. Diese Herbeiführung von Wendungen ist recht eigentlich ihre Funktion im Drama. Dass aber dennoch das Schwergewicht der Handlung im Hauptspieler liegt, rührt daher, dass die durch die Nebenpersonen herbeigeführten Wendungen nicht in der Absicht der Nebenpersonen liegen und nicht durch ihren Willen geschehen, sondern immer erst durch die Reaktion des Hauptspielers auf die Anregung der Nebenperson herbeigeführt werden. Auch in diesem Sinne sind die Nebenpersonen im Drama nur mit Rücksicht auf den Hauptspieler handelnd.

Der Hauptspieler.

1. Die miteinander in Aktion tretenden Spieler.

Wir haben schon bei der Behandlung der Nebenspieler festgestellt, dass der Hauptspieler Oedipus ausser im 1. Teile der Exodos (1223 bis 1296) in allen Szenen auf der Bühne ist und zwar mit ganz wenigen

Ausnahmen auch die ganze Zeit hindurch. „Die wunderbare Kunst, welche der Dichter in der Entwicklung von Exposition und Handlung offenbart, zeigt sich auch in der Einheit und Geschlossenheit des Dramas. Diese erreicht er dadurch, dass der Held in einem Grade, wie vielleicht in keinem Stücke der gesamten dramatischen Literatur, den Mittelpunkt des Ganzen bildet. Jeder Moment der Handlung bezieht sich unmittelbar auf ihn, er ist, obgleich passiver Held, allein der Spieler; der Reihe nach treten sämtliche Personen als Gegenspieler an ihn heran; seine Seele spiegelt den Verlauf der Handlung wider.“ (*Müller* S. 89). In dem Gefüge der Szenen erscheint uns der Hauptspieler wirklich als die Achse, um die sich alles dreht und die alles zusammenhält. Schon durch seine ständige Gegenwart ragt er vor allen Nebenpersonen hervor. Diese versuchen ihre Wirkungskraft, ob sie nun wenig oder oft auftreten, gewöhnlich nur an der einen Hauptperson; die Hauptsperson zeigt ihre Wirkungskraft an fast allen Neben- und Gegenspielern und dringt in der Aktion mit ihnen durch, wie wir unter 3) sehen werden.

2. Willensziel.

Der Hauptspieler Oedipus zeichnet sich durch grösste Beständigkeit und Gleichartigkeit des Willenszieles aus; er will den Mörder des Laios ausfindig machen und bestrafen. Dieses Willensziel steht bei ihm schon in der ersten Szene fest und beseelt ihn bis in die letzte Szene. Auch wo es vergessen zu sein scheint, um anderen Willenszielen Platz zu machen, arbeitet der Hauptspieler dennoch konsequent auf dieses Willensziel hin, das im Grunde sein einziges ist.

So ist im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) die Bestrafung Kreons das Willensziel des Hauptspielers, das im Vordergrunde steht. Aber er will Kreon ja nicht nur als Verräter bestrafen, sondern auch als Mitschuldigen an dem Mord des Laios; er lässt also auch in dieser Szene sein ursprüngliches Willensziel keineswegs ausser Acht. Bezeichnend für die Beharrlichkeit und die Beständigkeit, mit der der Hauptspieler sein Willensziel verfolgt, ist die Tatsache, dass er von der Untersuchung über den Mord des Laios auch dann nicht absteht, als im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) in ihm die Ahnung aufdämmert, er möchte selbst der gesuchte Mörder sein. Im III. Epeisodion allerdings tritt Oedipus ohne Willensziel auf die Bühne; es ist aber auch die einzige Szene im Drama, wo dies der Fall ist. Dann scheint er wiederum eine neue Willensrichtung einzuschlagen: er will seine Abkunft ergründen. Dazu lässt er den alten Diener herbeirufen, denselben Mann, von dem er in der vorhergegangenen Szene schon Auskunft über den Mörder des Laios

zu erlangen hoffte. So hat der Dichter es gefügt, dass Oedipus auch in dieser Szene, wo er am meisten von dem ursprünglichen Willensziel abzuweichen scheint, dennoch von selber wieder darauf zurückkommt. In gleicher Weise hängt im IV. Epeisodion die Verfolgung des neuen mit dem alten Willensziele zusammen durch die Anordnung des Dichters. Und wie Oedipus in der Exodos sich selbst als des Laios Mörder erkennt und als viel ärgeren Frevler, als er überhaupt ahnte, da ist er folgerichtig bestrebt, die Strafe, die er im Prolog über den Frevler verhängt hat, an sich selber zu vollstrecken. Demnach kommt Oedipus am Schlusse durchaus auf das Willensziel des Anfangs zurück, das allerdings einigermassen modifiziert ist, wenn auch nicht wesentlich. Da, wo dieses ursprüngliche Willensziel im Bewusstsein des Hauptheldeu vergessen zu sein scheint, hat der Dichter dafür gesorgt, dass das Streben des Hauptspielers dennoch immer wieder auf dieses ursprüngliche Willensziel zurückkommt.

Die Beständigkeit des Willenszieles mit der grossen Ausdehnung des Auftretens im Drama machen neben anderen Eigentümlichkeiten der Aktion diese Rolle zu derjenigen des Hauptspielers. Die nächstwichtige und ausgedehnte Rolle ist die der Iokaste, welche ebenfalls eine hervorragende Beständigkeit im Willensziele zeigt. Nächst diesen beiden Personen steht Kreon im Drama am meisten auf der Bühne, aber ausgedehnt ist nur seine Rolle, sein Willensziel ist schwankend. Andere Personen haben wohl Beständigkeit im Willensziele, treten aber nur ganz kurz auf. Wir kommen darauf zurück, dass die Beständigkeit des Willenszieles für die Bedeutsamkeit der Rollen von Wichtigkeit war.

3. Gegenseitige Beeinflussung der Spieler.

Während die Nebenpersonen im wesentlichen nur mit dem Hauptspieler in Aktion treten, tritt umgekehrt der Hauptspieler nicht nur durch sein ständiges Auftreten in fast allen Szenen im Verlaufe des Dramas mit sämtlichen Nebenpersonen in Aktion, sondern er tritt sogar in jeder Szene mit sämtlichen darin auftretenden Nebenpersonen einschliesslich des Chores in Aktion. Seine Aktion ist daher bedeutend vielseitiger als diejenige der Nebenpersonen.

Bei der Behandlung der Nebenpersonen haben wir festgestellt, dass in der Regel nur die Nebenspieler den Hauptspieler erfolgreich zu beeinflussen vermögen, eben weil ihre Willensrichtung und Willensäusserung in derselben Richtung liegt wie diejenige des Hauptspielers. Diese wirksame Beeinflussung seitens der Nebenspieler verliert dann aber oft dadurch noch an Nachdruck, dass der Hauptspieler schon vor der Anregung des betreffenden Nebenspielers in gleichem Sinne

von sich aus gehandelt hat: so hat Oedipus nach Delphi geschickt, bevor der Priester im Prolog ihn darum bittet; er hat den Seher Teiresias kommen lassen, bevor im I. Epeisodion der Chor diese Meinung ausgesprochen hat. Auch den Boten hört er ruhig und gern an, weil er seine Kunde brauchen kann; allein den gewollten Einfluss über sich gibt er dem Boten doch nicht, da Oedipus auf ihn wohl reagiert, aber in *seinem* Sinn, nicht nach der Absicht des Boten. Ganz gleich reagiert er auf die Einwirkung der Gegenspieler immer heftig (als Gegenspieler wirkt zum Teil auch Iokaste); aber dadurch, dass der Hauptspieler immer in ganz anderem Sinne reagiert, als der Gegenspieler beabsichtigt, wird der Einfluss des Gegenspielers auf den Hauptspieler illusorisch. Durch dieses Verhalten gegenüber den Nebenspielern und Gegenspielern erweckt der Hauptspieler den Eindruck der Überlegenheit über die Nebenpersonen und der Unbeeinflussbarkeit durch Nebenspieler und Gegenspieler. Es ist bezeichnend, dass diese Aktionsart des Hauptspielers gegenüber den Nebenpersonen keineswegs ändert, auch nachdem Oedipus im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) innerlich zusammengebrochen ist infolge der Erkenntnis, dass er selber der gesuchte Mörder des Laios ist. Er selbst straft sich durch die Blendung und durch den Befehl, ihn aus der Stadt zu weisen. Kein anderer Spieler vermöchte so etwas über ihn. Und auch in der Schlusszene, wo diese übermächtige Aktionsart des Hauptspielers doch im Ausklingen ist, wagt wohl der gebrochene Oedipus auf eigene Verantwortung zu handeln, nicht aber Kreon.

In seiner Überlegenheit steht der Hauptspieler wie ein Untersuchungsrichter vor den Nebenpersonen. Mit einer wahren Freude wird die ganze Untersuchung geführt. Sophokles geht geradezu darauf aus, Oedipus als Untersuchungsrichter vorzuführen. Wir müssen darin eine Konzession an das Publikum der prozessüchtigen Athener sehen, die, wie auch die Preisrichter, durch die Öffentlichkeit der Gerichte zu einer grossen Vorliebe für die Anwendung dieser Technik des Ausfragens erzogen worden waren. Darauf, dass diese Technik mit ihrer Retardation, die dem Verhör Vorschub leistet, leicht sophistisch werden konnte, werden wir weiter unten (unter 10) zu sprechen kommen. *)

Einzig und allein im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) tut Oedipus einmal aus eigener Entschliessung, was im Willen der Nebenspieler und wider seinen Willen ist, indem er von der Bestrafung Kreons absieht. Doch bedarf es der vereinten Kraft zweier Nebenspieler, um das von ihm zu erlangen, der Iokaste und des Chores,

*) Vgl. *Freytag* S. 126.

und gleich in der nächsten Szene schon verweist der Hauptspieler dem Chore diese Stellungnahme. Dieses tatsächliche und auffällige Nachgeben des Hauptspielers ist vereinzelt und muss deshalb begründet werden. Ein Grund, der im Drama selber liegt, und ein weiterer Grund, der ausserhalb des Dramas liegt, mag den Dichter veranlasst haben, seinen Hauptspieler hier nachgeben zu lassen. Oedipus wollte ja ursprünglich den Kreon töten lassen. Damit wäre Kreon aus dem Drama verschwunden; doch hätte das Drama auch ohne ihn ohne Schwierigkeit zu Ende geführt werden können. Immerhin möchte in diesem Falle das Schicksal des Kreon (durch den Bericht von seiner Tötung) die Aufmerksamkeit vom Hauptspieler mehr abgelenkt haben, als es einem Spieler von der doch untergeordneten Bedeutung des Kreon zukommt. Auch verfolgte Sophokles in seinen Dramen nirgends das Schiksal der Nebenpersonen als Zweck an sich.*) Und nun der Grund, der ausserhalb des Dramas liegt: Sophokles wollte Kreon nicht verschwinden lassen, weil das wider die Tradition der Sage war, und weil Sophokles solche einschneidende Veränderungen der Sage zu vermeiden pflegte.**)

Damit nun aber dieser überlegene und unbeeinflussbare Hauptspieler im Drama nicht gegen Zwerge kämpft, hat der Dichter ihm Nebenspieler und Gegenspieler von ebenfalls grosser und zäher Kraft und Entschlossenheit gegenübergestellt. Namentlich der Hauptnebenspieler Iokaste zeigt den nämlichen unbeugsamen Charakter wie der Hauptspieler bis zum plötzlichen Abtreten. Der Hauptspieler erregt unsere Teilnahme und Bewunderung, indem er sich durch das ganze Drama hindurch der Einwirkung dieser Nebenpersonen erwehrt durch seine Willenskraft, die Szene um Szene an den Neben- und Gegenspielern gemessen wird. „Die Leidenschaft steigt während der Handlung überall auf, wo sein Wille einen Widerstand findet." (*Müller* S. 265.) Jeder Widerstand der Nebenspieler wird an der Willensstärke des Hauptspielers gebrochen, und zwar durch die Willensstärke des Hauptspielers allein. Wie schwach und unbedeutend sind doch die Spieler, die ganz auf seiner Seite stehen, der Priester und der Chor. Der Hauptspieler verlangt unerbittlich von der Nebenperson völlige Unterordnung. Am schärfsten äussert sich diese seine Tendenz in der Streitszene mit Kreon (628), wo Oedipus auf die Frage Kreons *εἰ δὲ ξυνιεῖς μηδέν*; [354]) mit den Worten antwortet: *ἀρκτέον γ' ὅμως.* [354a]) Gewiss schwebte demjenigen, der unser Drama „Oidipus Tyrannos" benannte, auch diese Stelle vor. (Vgl. *Bruhn*, Einl. S. 26.)

*) Vgl. oben S. 105 f.

**) „Der Dichter, welcher einen Mythos dramatisch behandelte, musste dessen Grundzüge so beibehalten, wie sie im Volke bekannt waren." (*Kühnl* S. 5.)

Daher haben wir bei den Nebenpersonen feststellen können, dass sie wohl die Willenstätigkeit des Hauptspielers eine Zeit lang zu hemmen vermögen, aber ohne dauernden Erfolg, dass sie an ihm scheitern. Dabei lag es dem Dichter nicht daran zu zeigen, wie der Hauptspieler die Gegenspieler zunichte macht; er wollte nicht die Wirkung zeigen, die der Hauptspieler auf die Nebenpersonen ausübt, sondern umgekehrt, wie das Auftreten der Nebenspieler auf den Hauptspieler wirkt, d. h. wie der Wille des Hauptspielers siegreich sich durchringt trotz der Gegenwirkung der Nebenpersonen. Wenn *Gustav Freytag*, S. 96 — auch mit Bezug auf unser Drama — von dem Hauptspieler in einem gewissen Dramentypus sagt: „Sie treiben in der aufsteigenden Handlung nicht, sondern werden getrieben", so darf man diese Worte nicht missverstehen. Es ist richtig, dass die Nebenpersonen im Drama treiben; sie bringen das anregende Moment und das tragische Moment und manche Wendung in den Verlauf des Dramas. Aber sie treiben doch nicht eigentlich den Hauptspieler, da dieser ihnen in der Handlung immer überlegen ist und auf die Nebenpersonen vielfach anders reagiert, als diese beabsichtigen. Den Kreon und Teiresias treibt denn schliesslich doch Oedipus und nicht umgekehrt. Wenn etwas den König Oedipus treibt, so ist es der Tatbestand der Vorhandlung, den er selbst geschaffen hat.*)

Auf die Frage, ob der „König Oedipus" eine Schicksalstragödie sei oder nicht, lassen wir uns hier nicht näher ein. Das Schicksal hat das Seine in der Vorgeschichte und in der Vorhandlung getan; was im Drama selbst geschieht, geschieht nicht durch ein blind waltendes Schicksal, sondern durch den Willen und mit der Absicht des Hauptspielers.**) Er lässt die Nebenpersonen auftreten, er entlockt ihnen die Aussagen, welche die weittragendsten Folgen für den Verlauf der Handlung haben, und er geht diesen Aussagen auf die Spur und auf den Grund, heftig und aufbrausend, wenn eine Nebenperson seinem Verhör zu entgehen versucht. „Hier . . . vollzieht sich

*) „Der Führer der Handlung aber ist Oedipus selbst, und soweit dies einem Sterblichen möglich ist, hält er die Fäden seines Schicksals selbst in der Hand." *Robert* S. 298. Vgl. auch S. 291. Ebenda ist S. 305 und 284 von dem Gegenspieler Kreon gesagt, dass er „ein mehr passiver, von den Verhältnissen getriebener Charakter" ist. — Nach *Petersen* S. 604 ist auch in den Dramen des Aeschylos der Verlauf der Handlung durch den Willen der Hauptperson bestimmt. Darin ist Sophokles seinem grossen Vorgänger gefolgt, dessen Kunst er in andern Dingen überboten hat.

**) Auch in der Vorhandlung geschieht der Verantwortlichkeit des menschlichen Handelns nicht Abbruch. „Wie jene dem Stücke vorausliegenden Taten nicht unter dem Zwange einer ausser ihm stehenden Macht, sondern durch die Impulse seiner eigenen, mit gewissen ererbten Fehlern behafteten Natur zustande gekommen sind, so handelt er auch im Stücke selbst frei aus sich selbst heraus, so gut wie irgend

alles in ruhiger Tageshelle, geht alles natürlich verständlich zu, den Athenern auch das wenige, was uns zuerst befremdet.“ (*U. v. Wilamowitz*, Oedipus S. 12.) „Der Dichter hat die Charaktere von vornherein so angelegt, dass sie das finstere Schicksal des Hauses selbst erfüllen müssen.“ (*Müller* S. 93.) Auf den einzigen Zufall im Drama, der nicht psychologisch begründet ist und nicht auf dem Charakter der Spieler beruht, macht *Müller* S. 87 aufmerksam: „So nehmen wir auch ... keinen Anstoss daran, wenn der Dichter den greisen Polybos hat sterben lassen, wenn die Todesnachricht gerade in dem Augenblicke kommt, wo der Dichter sie braucht, und wenn sogar in einer Komplikation des Zufalls *der* Mann Träger der Botschaft ist, welcher allein die Erkennung mitbewirken kann.“ Sonst lenkt alle Geschehnisse im Drama selbst der Wille des Hauptspielers; überall geschieht sein Wille, so sehr auch nach dem Glauben des Sophokles göttliche Schickungen das Menschenlos bestimmen.*) Wohl lässt Sophokles den „bewussten Willen einer Gottesmacht“ die Taten und Geschicke des Menschen lenken, wohl dient nach seiner Weltanschauung der einzelne Mensch nur als Werkzeug im Plane der Gottheit und ist die Situation, welche die Personen des Dramas im Widerstreit zusammenführt, „durch ein Ereignis gestaltet, das zu bewirken oder zu verhindern in keines Menschen Absicht oder Macht lag“, aber „auch wo Leid und Unheil dem Sterblichen nicht aus eigenem bewussten Entschluss und Willen, sondern durch dunkle Schicksalsmacht entsteht, ist es doch der besondere Charakter des Helden, der ... den Verlauf der Ereignisse allein bestimmt und genügend erklärt.“**) Äusserst entschieden wird das Walten der Götter und der Schicksalsmacht in den Sophokleischen Tragödien von *Petersen* bestritten: Bewusst und folgerichtig macht Sophokles „die Menschen selbst für ihr Geschick verantwortlich“. Das Leiden nicht minder als das Tun der Personen ist ursächlich bedingt und entspringt dem Charakter der Personen, die „ohne andern Zwang und

ein anderer Held des Epos oder des Dramas, und wir stehen deshalb nicht an, die Tragödie Oedipus gerade so eine Charaktertragödie zu nennen wie etwa die Antigone oder den Aias, wenn gleich der Einschlag, den das Schicksal oder die Göttermacht zum Gewebe jedes bedeutungsvollen menschlichen Geschickes liefert, in diesem Stücke sichtbarer und greifbarer hervortritt als in manchen andern.“ *Heinrich Veil.* Zur Frage der tragischen Schuld in Sophokles' König Oedipus und Antigone. Beilage zum Jahresbericht des Protestantischen Gymnasiums zu Strassburg i. Els. 1913, S. 44.

*) Vgl. *Theodor Gomperz.* Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie. Leipzig. Veit & Comp. 1912. II. Bd., 3. Aufl., S. 8.

**) Vgl. *Erwin Rhode.* Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Tübingen und Leibzig. J. C. B. Mohr 1903. II. Bd., 3. Aufl., S. 235 - 237.

Trieb als den, der in ihrer eigenen Natur, in ihrem Willen liegt", ihre Bahn beschreiten. (Vgl. *Petersen* S. 6, 95, 173 ff., 182, 184.)

In der Zwischenhandlung zwischen dem II. und III. Epeisodion hat sich Oedipus hinter der Bühne ebensowenig von Iokaste beeinflussen und über seine Schuld am Morde des Laios hinwegtäuschen lassen, wie auf der Bühne; er zeigt demnach auch hinter der Bühne dieselbe Aktionsart wie auf der Bühne. — Im 1. Teile der Exodos (1223 bis 1296) berichtet uns der Exangelos die Selbstblendung des Hauptspielers, die hinter die Szene verlegt ist, wie denn die Technik des griechischen Dramas überhaupt solche grauenvollen Szenen nicht vorführte, sondern durch einen Boten erzählen liess. Charakteristisch ist auch in dieser Szene hinter der Bühne, dass Oedipus den Nebenpersonen gegenüber dieselbe Aktionsart bewahrt wie sonst auf der Bühne.

Nur dreimal im ganzen Drama hören wir von einer Beeinflussung des Hauptspielers hinter der Szene. Es ist ein sprechendes Zeugnis für die Konsequenz des Dichters in der Durchführung der Charaktere und der Handlung, dass die Aktionsart der Personen auch hinter der Bühne ganz dieselbe ist wie auf der Bühne. Höchstens die Beeinflussung des Hauptspielers durch Kreon vor dem I. Epeisodion (vgl. oben S. 17 f.) könnte uns stutzig machen: Also hat Kreon hinter der Szene den Hauptspieler erfolgreich beeinflusst, was auf der Bühne nie der Fall ist? Wir müssen aber bedenken, dass Kreon im Anfang des Dramas als Nebenspieler wirkt, nicht als Gegenspieler, und die in Frage stehende Beeinflussung des Hauptspielers durch Kreon haben wir uns in der Art zu denken, wie etwa der Priester oder der Chor als Nebenspieler den Hauptspieler beeinflusst. Abgesehen von der Selbstblendung, die die allgemeine griechische Tragödientechnik hinter die Szene verlegt, hat der Dichter in Szenen hinter der Bühne durchaus nicht unorganisch mit der Handlung zusammenhängende Begebenheiten, die dem Charakter der Personen oder der Handlung widersprechen, vorgeführt. Auch erscheint in unserem Drama das Verschwinden und Abtreten der Personen hinter die Bühne nie unbegründet. Es konnte sonst infolge des Dreischauspielergesetzes im griechischen Drama „vorkommen, dass eine Person unbedingt entfernt werden musste, damit ihr Schauspieler für eine andere Rolle frei wurde, ohne dass die Entfernung dieser Person aus der Handlung genügend begründet war. Natürlich darf man solche Fälle nicht da suchen, wo die Verschiebung der Personen so logisch aus der Handlung begründet ist, wie etwa im König Oidipus, wo es niemand zum Bewusstsein kommt, dass der Dichter überhaupt durch äussere Dinge beschränkt war". (*Kaffenberger* S. 30.) Es trifft demnach für unser Drama

durchaus zu, was *Guilelmus Dopheide**) sagt: „huius fabulæ res omnium maxime sibi constant“.**)[355])

4. Willenswendung und Charakterentwicklung.

Wir haben schon unter 2) Gelegenheit gehabt hervorzuheben, dass der Hauptspieler Oedipus durch das ganze Drama hindurch dasselbe Ziel verfolgt; so lässt sich denn in seinem Verhalten nirgends eine Willenswendung feststellen; im 1. Teile des II. Epeisodions (513 bis 677) allerdings lässt er seinen Beschluss, Kreon zu töten, auf die Bitten des Chores und der Iokaste fahren. Vom Hasse gegen Kreon lässt er aber keinswegs; es liegt hier also bestenfalls ein Abklingen der Willensäusserung vor, aber nicht eine Willenswendung. Im III. Epeisodion tritt Oedipus, von Iokaste herbeigerufen, ohne Willensziel auf die Bühne. Seine Willenstätigkeit steht still; sobald er aber wieder in die Handlung eingreift, führt er sein Verhör weiter, diesmal zwar nicht über den Mörder des Laios, sondern über seine eigene Abkunft; diese Untersuchung hat aber dasselbe Ziel, wie die Untersuchung über den Mörder des Laios; also auch hier keine Willenswendung. Am Schlusse des IV. Epeisodions, wo der Hauptspieler sich als Mörder des Vaters und Gatten der Mutter erkannt hat, bricht er zusammen und hat kein Willensziel mehr; hier wäre Platz für eine Willenswendung gewesen, aber der Dichter bricht hier offenbar nicht zufällig die Szene ab. Lag schon bei den Nebenpersonen, die im Drama in mehreren Szenen auftreten, keine Willenswendung vor (diejenige des Kreon im Prolog ist nicht von Bedeutung), so fehlen die Willenswendungen erst recht im Verhalten des Hauptspielers, der fast die ganze Zeit auf der Bühne ist. Weder die Kraft der entgegenwirkenden Nebenpersonen, noch die Macht der Entdeckungen, die er über sich selber macht, vermögen seinen Willen zur Umkehr zu bringen.

Doch gehen diese Entdeckungen, die der Hauptspieler über sich selber macht, nicht spurlos an ihm vorüber; er muss zu ihnen Stellung nehmen. Mit jeder Entdeckung und Eröffnung ändert sich eigentlich

---

*) „De Sophoclis arte dramatica e fabularum rebus inter se discrepantibus cognoscenda.“ Diss. Münster, Aschendorff 1910. S. 87.

**) Dass es sich nicht in allen Stücken des Sophokles damit so verhält sagt *Tycho von Wilamowitz* S. 39: Sophokles hat „bewusst damit gerechnet, dass der Zuschauer, den er mit der gegenwärtigen Szene fasst, den hinter der Szene inzwischen geschehenen Dingen nicht weiter nachdenkt, als der Dichter will, und dass er sogar Inkongruenzen und Widersprüche auch bei auf der Bühne geschehenden Dingen nicht bemerkt und einen Mangel an Motivierung nicht empfindet.“ — S. 21 schreibt er, schon *Corssen* habe erklärt, „dass Sophokles sich um eine genaue Motivierung der hinter der Szene vorgehenden Dinge nicht kümmert.“

sein Standpunkt. Darauf beruht die gewaltige Charakterentwicklung des Hauptspielers, darin ist er allen Nebenpersonen weit überlegen.*) Die Darstellung der Charakterentwicklung beim Hauptspieler ist denn auch eine Errungenschaft des Sophokles und ein Fortschritt über die dramatische Kunst des Aeschylos hinaus. (Vgl. *Petersen* S. 14, 445, 604.)

Wirklich steht der Hauptspieler am Anfang des Dramas wie ein unfehlbarer Statthalter der Götter auf Erden vor uns und am Schlusse als ein verworfener Frevler. Dazwischen liegt eine gewaltige Entwicklung. Es ist der Kunst des Dichters gelungen, den Hauptspieler trotz dieses gewaltigen Umschlages stets dieselbe Willensrichtung einhalten zu lassen und ihn im Verhalten gegenüber den andern Spielern unwandelbar zu zeigen. Im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) fängt der Hauptspieler an, an seiner Untadeligkeit irre zu werden, am Schlusse des IV. Epeisodions bricht er zusammen; dennoch bleibt unter den Spielern sein Wille massgebend bis in die letzte Szene; erst dort beginnt er am Widerstand Kreons zu scheitern; dort aber hört das Drama auf. Obgleich also der Hauptspieler bei dieser gewaltigen Charakterentwicklung fast Szene für Szene seelische Kämpfe durchmacht, hat der Dichter dennoch auch hier die Gelegenheit nicht benutzt, den seelischen Kampf in extenso uns vorzuführen in Reden und Auseinandersetzungen; wir können nur aus einzelnen Worten darauf schliessen; wenn sich auch die Situation des Hauptspielers immer ändert, so ändert sich seine entschlossene Natur nicht. Er weiss immer, was er tun will, der Zweifel ficht ihn nicht an, nirgends hemmt ihn ein Widerstreit der Motive. So schreitet er von Anfang bis zu Ende unwandelbar in der Verfolgung seines Zieles und in der Stellung zu den Nebenpersonen durch das Drama. Diese Unwandelbarkeit charakterisiert den Hauptspieler und zeichnet ihn vor den Nebenpersonen aus. Das unwandelbare Festhalten an dem schon

*) Auf die Charakterentwicklung, die Oedipus als Herrscher durchmacht, ist mehrfach hingewiesen worden. *Haussleiter* S. 64 f. betont, wie der „patriarchalische *φιλόδημος βασιλεύς*“[366]) in der Teiresiasszene (300 ff.) infolge des Widerstandes des Sehers plötzlich wie ein Tyrann vor uns tritt. — Auch *Heim* (S. 6, 7, 8, 10, 52) hebt hervor, wie Oedipus „im Laufe einer in grandioser Steigerung sich abwickelnden Handlung sich plötzlich vollständig wandelt und unter der künstlerisch gestaltenden Hand des Dichters auf einmal ganz andere Züge annimmt.“ — *Gustav Freytag* S. 151 charakterisiert die Rolle geradezu als den „Kampf zwischen trotzigem Selbstgefühl und bodenloser Selbstverachtung.“ — Unzutreffend auf die Rolle des Oedipus ist die Behauptung von *Tycho von Wilamowitz* S. 40, dass für Sophokles „die ausführliche, psychologisch genaue und konsequente Charakterzeichnung durchaus nicht, wie für die heutigen Ansprüche die Hauptaufgabe des Dramatikers“ sei, und dass „von einer Darstellung der Entwicklung eines Charakters“ überhaupt bei Sophokles nie die Rede sein könne. Das gilt wohl für die Nebenpersonen, aber nicht für die Hauptperson in unserem Stück.

anfangs gefassten Ziele verleiht den Sophokleischen Dramen einen gewissermassen fatalistischen Zug. Wo diese charakteristische Aktionsart des Hauptspielers ins Wanken kommt, da lässt der Dichter das Drama enden.

5. Motive des Handelns und Verhaltens. *)

Des Oedipus edelste und hervorstechendste Eigenschaften, welche die Grundlagen seiner Handlungen werden, sind das Wohlwollen und die Fürsorge des Landesvaters für seine Untertanen, die Liebe zu der Gattin, den Kindern und zu allen Untertanen, die ihm willfahren, Frömmigkeit und tiefe Religiosität, die ihn ohne Schonung seiner selbst zu der harten Selbstbestrafung treibt. Daneben tritt aber in seinem Wesen eine zweite Reihe von Eigenschaften ebensosehr hervor: es sind sein berechtigtes, durch unerhörtes Glück gesteigertes Selbstbewusstsein, das ihn herrisch macht, sein Wissensstolz, aus dem seine Unempfänglichkeit für Belehrung hervorgeht, seine ἀπιστία [357]), sein bei jedem Widerspruch aufbrausender Zorn. Die αὐθαδία [358]) (Kreon 549) des Königs grenzt nahe an Selbstverherrlichung und nähert sich dem Glauben an die eigene Unfehlbarkeit. Nur schwer versteht sich Oedipus trotz seiner Frömmigkeit dazu, dem obersten Willen der Götter sich unterzuordnen. Sein unerhörtes Selbstgefühl wird zur ὕβρις [359]), und darin liegt doch wohl eine Schuld.

Wir haben gefunden, dass für das Handeln und Verhalten des Oedipus die Motive meist mehr in dem angeborenen Charakter lagen als in dem berechnenden und überlegenden Verstand. Bei den Nebenpersonen standen die intellektuellen Motive im Vordergrund, so Furcht, allerart Rücksichtnahme, Berechnung, also Motive, die im Bewusstsein liegen, dem Handelnden selbst bewusst sind. Solche Motive leiten selbstverständlich auch das Handeln des Hauptspielers Oedipus, aber sie wirken bei ihm erst in zweiter Linie. Die Motive seines Verhaltens sind tief in seinem Charakter eingewurzelt; er ist ihrer oft gar nicht bewusst, weil es nicht intellektuelle Motive sind, sondern Instinkte, wie Selbstgefühl und Kraftgefühl, Eigenliebe, Herrscherstolz, Mut, Konsequenz und Gerechtigkeit, Wahrheitsliebe, Frömmigkeit neben Mitleid und Liebe, Dankbarkeit und Milde. Die Furcht kennt auch er, aber sie wird für ihn nie treibendes Motiv. Aus Liebe und Mitleid mit den Untertanen und der Stadt sendet er nach Delphi, um Abhilfe zu schaffen in der Not. Wenn er im Drama ein einziges Mal nachgibt, indem er von der Bestrafung des Kreon absteht, so tut er es aus Mitleid mit dem Chor

*) Motive, aus denen im ganzen Drama das Verhalten des Oedipus hervorgeht, finden sich zusammengestellt bei *Haussleiter* S. 63 ff. Diese Zusammenstellung stimmt mit meinen Beobachtungen überein.

und aus Liebe zu Iokaste. Das ist aber auch das einzige Mal im Drama, wo die Rücksichtnahme auf die andern Spieler sein Verhalten bestimmt. Sonst nimmt der Hauptspieler auf nichts Rücksicht als auf die Götter und ihre Satzungen; der Götterglaube ist das einzige, was ihn bindet. Im übrigen handelt und fühlt er sich frei. Ohne Rücksicht und Berechnung der Folgen setzt er seinen Charakter ungestüm durch und betätigt ihn an den Nebenpersonen, die dadurch die Leidenden im Drama werden. Das Handeln des Hauptspielers ist absolut, mit der einzigen Rücksicht auf sich selbst; ausser den Göttern und seiner eigenen Person ist für ihn nichts massgebend. Daher der hohe Egoismus und die Subjektivität des Hauptspielers, der seinen Trieben keine Einschränkung antut, sondern sich, wie er ist, auslebt. Der Hauptspieler geht nicht darauf aus, andere durch seine Kraft zu schädigen, aber er lässt sich von keinem hemmen. Wer ihm gehorcht, der hat an ihm einen sichern Hort, wer sich ihm widersetzt, über den geht sein Weg. Auf dem grossen Selbstvertrauen der Hauptperson beruht ihre Entschlossenheit im Handeln, auf ihrer Eigenliebe ihre Unbeeinflussbarkeit. Nur mit Selbstüberwindung beugt sie sich vor den Göttern. *)

Ein solches Selbstgefühl, das den Oedipus bis in die letzte Szene nicht verlässt, ist bei einem frommen Menschen wie Oedipus mit einem Schuldbewusstsein schlechtweg unvereinbar. Sehr verschieden ist aber die Frage beantwortet worden, ob Oedipus denn wirklich auch von Schuld frei sei oder nicht. „Sie haben so viel von Schuld und Strafe im Oedipus geredet. Das ist Unverstand. Oedipus

*) Die genannten Züge sind denn auch von den meisten, die Oedipus charakterisiert haben, hervorgehoben worden: „Ein solches Temperament, die Vereinigung von raschem Urteil und raschem Entschliessen, getragen von dem Bewusstsein des eignen Könnens, wird neben glänzenden Erfolgen auch Übereilungen mit sich bringen, wie sie Oedipus wirklich begeht, nicht nur gegen andere, sondern auch in der Selbstblendung.“ *U. v. Wilamowitz,* Oedipus S. 16. — *Müller* S. 262: „Geborener Herrscher“, „die eigene Kraft»; S. 268: „lautere Frömmigkeit“, „tiefer Glaube an das Walten der ewigen Götter.“ — *Bruhn,* Einleitung S. 25 ff.: „ungestüm losbrechender Jähzorn“, „sprichwörtlich gewordener Scharfsinn“, „geringe Lebensklugheit“, „hochgesteigertes und darum leicht verletzliches Selbstgefühl“; S. 29: „ein so reiner, frommer Mensch.“ — *Wecklein,* Ueber die Stoffe und die Wirkung der griechischen Tragödie. München 1891. S. 45: „ein leidenschaftlicher Charakter“, „ungerechter Verdacht.“ — *Gustav Freytag,* S. 151: „trotziges Selbstgefühl“. — *Sudhaus,* König Oedipus' Schuld. Rede beim Antritt des Rektorats der Königlichen Christian-Albrechts-Universität. Kiel 1912. S. 14: „das Vertrauen zu allem Verstandesmässigen, die Schätzung und Überschätzung menschlicher Klugheit, . . . das grüblerische Wesen, das schnelle Kombinieren kluger Gedanken, . . . das schnelle Zupacken nach schnellem Entschluss, . . . das Misstrauen . . . und vor allem das stürmische Temperament, die unbändige Leidenschaft . .“

hat sich nichts vorzuwerfen; ... er hat einen Menschen auf der Strasse erschlagen, aber χειρῶν ἄρχοντα ἀδίκων[360]) und ἐν ὁδῷ καθελών[361]); er hatte im besten Glauben an sein Recht gehandelt und durfte das." (*U. v. Wilamowitz*, Excurse S. 55.) — „Laios hat keine Schuld geerbt oder auf sich geladen; es war ihm nicht verboten, einen Sohn zu zeugen; dass er den geborenen aussetzte, war sein Vaterrecht. Oedipus hat keine Schuld geerbt; er hat auch keine auf sich geladen. Der Greis, den er am Kreuzweg erschlug, hatte ihn angegriffen. Wenn wir ihn eine ungerechte Beschuldigung gegen Teiresias und Kreon erheben sehen, so lässt er beide ungekränkt gehen ... Also trifft das entsetzliche Unheil einen moralisch durchaus Unschuldigen und moralisch auch nicht erblich Belasteten. Das ist die bewusste Absicht des Dichters ... Sophokles will uns gerade zeigen, wie ein Mensch ohne die mindeste subjektive Schuld objektiv das Abscheulichste begehen kann und dann die Folgen tragen muss, innerlich und äusserlich." (*U. v. Wilamowitz*, Oedipus S. 8.)*) Auch *Robert* (S. 295 ff.) setzt auseinander, dass von einer tragischen Schuld des Oedipus im eigentlichen Sinne bei Sophokles nicht die Rede sein könne. *Robert* bestreitet, dass in dem einmaligen Wanken des Oedipus, als er die Kunde vom Tode des vermeintlichen Vaters erhält (964 ff.), oder in seiner Skepsis (971 f.) oder in „dem gedankenlos hingeworfenen καλῶς νομίζεις"[363]), womit er der Freigeisterei der Iokaste beistimmt (859, 984), irgend ein Verschulden liege, und betont die hervorragende Frömmigkeit des Hauptspielers. Das „grandiose Chorlied (863—910) von der Ewigkeit der göttlichen Gesetze und dem Frevelsinn der Menschen" richtet sich nach *Robert* trotz *Bruhns* Abweisung (vgl. *Bruhn* Einleitung S. 35 ff.) wohl auf die vorhergegangene Handlung, aber es nimmt nur auf die gottlosen Reden Iokastes im vorhergehenden Epeisodion Bezug (907 ff.) und ist nicht auch gegen Oedipus gerichtet. (*Robert* S. 301). So sprechen viele Interpreten Oedipus von Schuld frei. Und dennoch fehlt es nicht an modernen Gelehrten, die den König schuldig sprechen.**) *Sudhaus*

*) In gleichem Sinn *Müller* S. 266; S. 268 ff.: „ein völlig Schuldloser": S. 274. — *Bruhn*, Einl. S. 23; S. 43: „Wir dürfen ... bestimmt behaupten, dass Sophokles eine das Leiden seines Helden herbeiführende ἁμαρτία[362]) im Sinne einer sittlichen Verfehlung nicht nur ihm nicht beigelegt, sondern nach Kräften von ihm abgewehrt hat." — *Otto Ribbeck*. Sophokles und seine Tragödien (Sammlung gemeinverständlicher Vorträge) Virchow-Holtzendorff 1869/70, S. 24: bei Betrachtung des Geschickes des Oedipus „muss jeder Gedanke an eine sogenannte Schuld ferngehalten werden."

**) So *Siegfried Sudhaus*. König Oedipus' Schuld, Kiel 1912; *Theodor Birt*. Kritik und Hermeneutik. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung. München 1913. S. 190 ff.; *Petersen* S. 173 ff.

und *Birt* vertreten beide die Ansicht, dass nach den Begriffen der extremen alt-attischen Orthodoxie Oedipus eine Schuld auf sich lädt. Für sie geht das namentlich hervor aus dem II. Stasimon (863—910), dem „Herzstück des Dramas", wo der Dichter durch den Mund des Chores seine eigene Auffassung mitteilt: Der Chor zielt in diesem Liede auf die Verhältnisse Athens im allgemeinen, aber ebensosehr auf die ὕβρις,[361]) deren sich Iokaste *und Oedipus* nach der Auffassung der extremen Orthodoxie schuldig machen. Das Lied ist nicht nur eingegeben durch die frevelhaften Reden der Iokaste (857 f.), sondern es tadelt ebensosehr die Worte des Oedipus (964 ff.), die den Äusserungen der Iokaste kaum nachstehen. Ein Frevel ist es nach alt-attischer Religion, wenn Oedipus die Gotteslästerungen nicht entschieden bestreitet, sondern ihnen mehrmals beistimmt (καλῶς νομίζεις[365]) 859; vgl. auch 964 ff. und 984). Schuld ist es, wenn Oedipus, sei es auch nur für einen Augenblick und auf scheinbar deutliche Anzeichen hin, dem Gotte den Glauben versagt (964 ff., 971 f.). ὕβρις[366]) ist nach dieser Auffassung schon gleich anfangs die ὀργή[367]) gegen Teiresias und die Verleumdung, dass Teiresias selbst mitschuldig sei an der Ermordung des Laios; der Mangel an αἰδώς[368]) vor dem Eid Kreons ist ebenfalls ὕβρις.[366])*) Allein die Schuld des Helden ist nicht nur da zu suchen, wo *Sudhaus* und *Birt* sie hauptsächlich finden, nämlich im Verhalten gegenüber den göttlichen Gesetzen. *Petersen,* der entschieden die Ansicht bekämpft, dass Oedipus durch die Lenkung der Götter und des Schicksals unschuldig schuldig wird (vgl. *Petersen* S. 6, 173, 175, 176, 184), führt S. 173 ff. aus, dass weniger nur einzelne Handlungen und Vergehungen, zumal solche gegen die Religion, sondern dass der angeborene Charakter, „die letzten Gründe und Antriebe", die „für den Tragiker wichtiger sind als die Tat selbst", den Oedipus schuldig machen. Die „unbändige Hitze" und „der wilde Jähzorn", „die angeborene Leidenschaftlichkeit", die „Selbstgewissheit" und „die ominöse Sicherheit", aus der der irrende Scharfsinn hervorgeht, lassen in der Vorgeschichte den Oedipus trotz der göttlichen Warnung einen Alten erschlagen, der sein Vater sein kann, und eine Frau zur Gemahlin nehmen, die seine Mutter sein kann. Im Drama selbst aber beschimpft und beschuldigt derselbe Charakter ungerechterweise und schuldhaft den Seher und misshandelt er den eigenen Schwager. So führt er selber und niemand anders sein Unglück herbei.**)

*) *Birt* S. 190 ff. fasst die Schuld noch viel weiter als *Sudhaus:* Schon Laios hat sich verschuldigt, als er den Sohn des Pelops raubte. Oedipus wird schuldig dadurch, dass er aus Korinth auswandert, um das Gotteswort vom Vatermord nichtig zu machen.

**) Eine ähnliche Auffassung wie bei Birt, Sudhaus und Petersen wird ausführlich dargelegt von *Heinrich Veil*, der sich als Ziel setzt, die Auffassung von

So stehen zwei entgegengesetzte Arten der Interpretation einander gegenüber. Die Meinungen über Oedipus' Schuld und Unschuld gingen wahrscheinlich schon bei den Zuschauern im Dionysos-Theater auseinander, als die Tragödie zum ersten Male gespielt wurde*). Die einen fanden Oedipus fromm und unschuldig. Es waren die Modernen in jener Aufklärungszeit, die Anhänger der ionischen Wissenschaft, die Sophisten und Rhetoren, welche pochten auf die menschliche Klugheit und den schrankenlosen Individualismus verherrlichten. Der Sophokleische Oedipus selber ist nichts anderes als der Typus dieser Art von Menschen. Die andern aber ziehen Oedipus einer Schuld. Es waren die Anhänger der alt-attischen Religion und der alten Rechtgläubigkeit, nach welcher der Mench den mächtigen Göttern bedingungslos folgen muss, „selbst wenn die Götter auf den Weg des Unrechts weisen". (*Sudhaus S. 7.*) Die um die Existenz kämpfende Rechtgläubigkeit opfert in Oedipus „einen hochherzigen Menschen, dessen selbstsicheres und stolzes Menschentum" (*Sudhaus* S. 13) der Forderung der Demut nicht genügt. Aristoteles teilt die orthodoxe Auffassung; denn er findet — Poetik cap. 13 (1453 a, 10—12) — im Verhalten des Oedipus eine Schuld, ἁμαρτία.[369]) Ob nun der Dichter seinen Helden wollte schuldig werden lassen, oder ob er ihn völlig schuldlos wollte leiden lassen, ist kaum mit Bestimmtheit zu entscheiden. Wohl liegt es nahe anzunehmen, Sophokles habe der alten Rechtgläubigkeit das Wort geredet — *καὶ γὰρ εἷς ἦν τῶν θεοσεβεστάτων*[370]) (schol. Electra 831) — und Oedipus für eine Schuld wollen büssen lassen. Doch brauchten wir uns auch über das Missverhältnis zwischen der untadeligen Frömmigkeit und Unschuld des Oedipus und dem ihn treffenden grausigen Geschick nicht zu wundern. Der Dichter erhebt „weder den Anspruch, alles zu begreifen, noch ist er vermessen genug, sich gegen das Unbegriffene aufzulehnen .... Im Grossen und Ganzen nimmt er die Härten des Weltlaufs gelassenen Sinnes hin". (*Gomperz* S. 8.)

Der Hauptspieler handelt immer aus eigenem Interesse an der Handlung. Ein einziges Mal, im III. Epeisodion, erscheint er als Gerufener auf der Bühne; sonst geschieht all sein Handeln spontan.

Wilamowitz und Bruhn zu widerlegen (vgl. S. 5 Anm.). Doch betont er bei Oedipus nach der Katastrophe allzusehr die *Erkenntnis* des eigenen Verschuldens. Wie sehr sich Oedipus am Ende des Dramas auch schuldig fühlt, so scheint er mir doch nicht — wie der moderne Interpret — verstandesmässig dessen bewusst zu werden, dass er durch seine eigene Charakterveranlagung schuldig geworden ist.

*) Natürlich sass der Zuschauer nicht im Theater „zu verstandesmässigem Prüfen ..., ob schuldig oder unschuldig, ... sondern zum Mitempfinden, zum Miterleben, vielleicht gar teilweise zum Mittun und also auch zum Mitleiden — wenigstens im Grunde seines Herzens und seiner Gedanken". (Vgl. *Petersen* S. 173 und 174.)

Wo die Nebenpersonen seine Vorkehrungen veranlassen, da geschieht das ohne ihre Absicht und unbewusst. Oedipus reagiert nach seinem Charakter (nicht nach dem Willen der Nebenpersonen), auf ihre Anregungen.

6. Äusserer Widerstand und innerer Widerstreit der Motive.

Wenn abgesehen vom Chore schon bei den Nebenpersonen seelische Hemmungen, Widerstreit der Motive, eine beabsichtigte Handlung nie unterdrücken, so ist das in erhöhtem Masse beim Hauptspieler der Fall. Die Handlung des Hauptspielers erfährt *äussere* Hemmungen durch die Gegenspieler, nicht etwa Hemmungen infolge seelischer Kämpfe; die hemmenden Mächte greifen bei Sophokles überhaupt von aussen gewaltsam ein, sie liegen nicht im Charakter der Personen. Während aber das Streben der Nebenpersonen infolge der äusseren Hemmungen durch den Hauptspieler nicht nur gehemmt, sondern oft vereitelt wird, sodass es nicht zum Ziele gelangt, wird das Streben des Hauptspielers durch die Wirksamkeit der Nebenpersonen wohl gehemmt, nicht aber vereitelt. Der Kampf und Sieg des unbeeinflussbaren Hauptspielers gegen und über die Wirksamkeit der hemmenden Gegenspieler ist eigentlich das Skelett der Sophokleischen Tragödie. Die dramatische Handlung ist nur insofern verinnerlicht und rein psychologisch, als der Hauptspieler eine Charakterentwicklung durchmacht. Aber nicht die Entscheidung in einem seelischen Kampfe lässt uns den Charakter des Hauptspielers erkennen; die Hemmungen treten von aussen an ihn heran durch die Aktion der Nebenpersonen. Von einem Widerstreit der Motive sind nur wenige Spuren zu merken. Sowie für den Hauptspieler eine neue Situation gegeben ist, hat er auch schon ganz entschieden dazu Stellung genommen und weiss er, wie er handeln will. „Nur scheinbar vollzieht sich der Vorgang (des Entschlusses) vor unseren Augen, tatsächlich erfahren wir doch nur das Faktum, nicht aber seine Genesis, wir haben nur die Incunabeln zu einer wirklich dramatischen Behandlung des Themas vor uns.“*) Das Fassen des Entschlusses ist oft hinter die Szene verlegt. Die Darstellung des seelischen Kampfes war auch bei der Hauptperson nicht das Problem, das Sophokles sich stellte. Was *Huemer* von Aias sagt, gilt auch vom König Oedipus und andern Hauptspielern des Sophokles: „Es handelt sich hier nicht um einen Entschluss, der das Ergebnis vielverschlungener, sich durchkreuzender und gegenseitig hemmender Gefühle und Strebungen ist, sondern um einen solchen, der auf gewisse Anregung hin mit Notwendigkeit

*) *Camillo Huemer.* Die Genesis des Entschlusses in den Tragödien des Euripides und Sophokles oder über den objektiven Charakter der griechischen Tragödie. Leipzig, Gustav Fock 1889. S. 55.

aus dem Charakter des Helden sich erzeugt wie der Funke aus dem geschlagenen Steine." (*Huemer* S. 58.) Das Gemüt und das Gefühl schweigen beim sophokleischen Helden gerade in dem Augenblicke, in welchem der Entschluss gefasst wird. Daher kennt der Held kein Schwanken, kein Zagen. Ein moderner Dichter würde natürlich überall dasjenige, was der antike Dichter in den Hintergrund gestellt hat, gerade zur Seele des Ganzen machen. Sophokles jedoch hat seine Hauptpersonen so geschaffen, dass ihr Charakter jedes Raisonnement vor ihren Entschlüssen ausschliesst; zwei gleichzeitig wirkende Motive können bei ihnen gar nicht zur Sprache kommen. (Vgl. *Huemer* S. 59 f., 62 f., 70).

Besonders zu besprechen ist nur das Verhalten des Oedipus im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677), das unsern Ausführungen zu widersprechen scheint.*) Dort gibt Oedipus der Iokaste und dem Chore nach, indem er von der Bestrafung des Kreon absieht, und zwar lässt der Dichter den Oedipus nicht etwa der äussern Macht der Nebenpersonen erliegen, sondern er entscheidet hier aus eigener Kraft, nachdem er in einem seelischen Kampfe sich entschlossen hat. Aus Liebe und Rücksicht gibt der Hauptschauspieler, dessen Aktionsart ein Nachgeben sonst durchaus fremd ist, den Bitten hier schliesslich nach. Es ist bezeichnend und dient unseren Ausführungen zur Stütze, dass nur an dieser Stelle, wo die Aktionsart des Hauptspielers nicht streng durchgeführt ist, ein eigentlicher seelischer Kampf vorkommt. In der Szene, wo der Hauptspieler seine Schuld am Morde des Laios ahnt, ist der seelische Kampf doch nur leicht angedeutet.**) Schliesslich haben wir noch auf den 3. Teil der Exodos (1419—1530) hinzuweisen, wo der Hauptspieler seiner Aktionsart untreu wird, indem er dem Gegenspieler Kreon sich fügt, weil er

*) Vgl. oben S. 122 f.

**) Überhaupt die ganze Stellungnahme des Oedipus zu der Ermordung des Unbekannten am Dreiwege fällt dem modernen Menschen auf: Nach unserem modernen Empfinden müsste Oedipus, wenn er einmal auch mit dem grössten Rechte den Mord verübt hat, bei sich ein gewisses Grauen vor der Tat bewahren; und wenn er nach vielen Jahren dem Mörder seines Vorgängers nachspürt, so müsste ihn bei der Erinnerung an seine eigene Mordtat eine gewisse Unruhe beschleichen, die irgendwie bei der Untersuchung zum Ausdruck käme. Seelische Konflikte würden im Gemüte des Königs wegen des Mordes um sich greifen, lange bevor er ahnt, dass der Erschlagene sein Vorgänger auf dem Trone gewesen ist. (Vgl. *Huemer* S. 62 f.). — Im „Oedipus" des Euripides gibt Oedipus fr. 553 einen Grund an, warum er über seinen Mord geschwiegen hat; im verlorenen „Laios" des Aeschylos hat Oedipus aus der Leiche seines erschlagenen Vaters Blut gesogen. (*Robert* S. 313 und 279.) Also nimmt Oedipus weder bei Aeschylos noch bei Euripides den Mord so leicht und ganz selbstverständlich hin wie bei Sophokles.

äusserlich der Schwächere geworden ist. Eine innere Hemmung ist dort nicht wirksam, sondern eine äussere durch den Gegenspieler Kreon, und eben dadurch, dass der Hauptspieler dieser äussern Hemmung nunmehr unterliegt, hört die Aktionsart des Hauptspielers und damit das Drama auf. Dieses Nachgeben bestätigt also durchaus die Regel, dass ein Nachgeben der Aktionsart des Hauptspielers fremd ist.

7. Äusserung von Liebe und Hass.

Der Hauptspieler unterscheidet sich von den Nebenpersonen auch darin, dass seine Gefühlsäusserung weder einseitig noch eindeutig ist. Nicht nur zeigt er in hohem Grade Liebe, Freundlichkeit und Dankbarkeit, und daneben grimmen Hass, sondern der Dichter hat in ihm auch die Übergänge von der einen Gefühlsäusserung in die andere dargestellt, wie er denn den Hauptspieler überhaupt eine viel bedeutendere Charakterentwicklung durchmachen lässt, als irgend eine der Nebenpersonen. Zwar ist die Gefühlsäusserung des Hauptspielers einfach zu bestimmen: wer für ihn ist, dem erweist er Liebe und Freundlichkeit, wer wider ihn ist, dem erweist er Hass.

Der *Priester,* der ihm während seines Auftretens immer gefügig ist, bekommt nur seine Liebe zu erfahren, desgleichen der *Bote.* Der *Diener* erfährt wegen seiner Widersetzlichkeit vom Hauptspieler nur Hass. In der Aktion mit den übrigen Gegenspielern und Nebenspielern wechselt seine Gefühlsäusserung, je nachdem die Nebenpersonen zu ihm Stellung nehmen. Gegen den *Chor,* der dem Hauptspieler fast immer zu Willen handelt, zeigt er auch fast durchweg Liebe. Nur im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) verweist er ihm unfreundlich die unentschiedene Stellungnahme für ihn. Für *Kreon* zeigt der Hauptspieler im Prolog kein ausgesprochenes Gefühl; im 1. Teile des II. Epeisodions (513—677) entflammt er in grimmigem Hasse gegen ihn aus keinem andern Grunde als wegen des unbegründeten Verdachtes; die hartnäckige Verteidigung trägt nichts dazu bei, diesen Hass zu verscheuchen; im 3. Teil der Exodos (1419—1530) dagegen hat sich die Stellung von Hauptspieler und Gegenspieler geändert. Dort äussert der Hauptspieler dem Gegenspieler seine Dankbarkeit. Umgekehrt ist die Charakterentwicklung, die der Hauptspieler in der Aktion mit *Iokaste* durchmacht. Gross ist seine Liebe zu ihr; obschon Iokaste seinem Groll gegenüber Kreon entgegentritt (II. Epeisodion 513—677) und auch im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) nicht ganz seiner Meinung ist, so erzeigt er ihr zunächst nichts als Liebe. Sowie sie aber im III. Epeisodion seinen Willen offensichtlich zu durchkreuzen sucht, da äussert er sich kalt und hart über sie; wer nicht für ihn ist, der ist wider ihn und wird als

Widersacher behandelt, auch wenn er sein Bestes will. Ähnlich zeigt sich der Hauptspieler anerkennend und freundlich gegenüber dem Seher *Teiresias*, bis dessen Mangel an Unterwürfigkeit und Gehorsam die leidenschaftliche Wut und den Hass des Hauptspielers hervorruft. „Doch andere Charaktereigenschaften zieren den König, durch die er unsere Herzen gewinnt. Er ist ein Mensch voll echter, tiefer Herzensgüte, der alle seine Untertanen mit gleicher Liebe auf dem Herzen trägt, ein zärtlich liebender Gatte und Vater, ein frommer Mann." (*Müller* S. 266.) Bezeichnend für die Subjektivität des Hauptspielers aber ist es, dass diese ihm eigene Liebe in leidenschaftlichen Hass umschlägt, sobald seinem Willen von einem Neben- oder Gegenspieler ein Hindernis in den Weg gesetzt wird. Demnach findet sich im Hauptspieler tatsächlich eine „Vereinigung zweier Kontrastfarben in einem Hauptcharakter" (*Freytag* S. 146), aber sie findet sich wirklich nur bei dem Hauptspieler. „Nur die Hauptcharaktere zeigen diese Entfaltung ihrer kräftig empfundenen Einheit in zwei entgegengesetzten Richtungen, die Nebenpersonen weisen in der Regel nur die geforderte Ergänzungsfarbe auf." (*Freytag* S. 145.)

8. Offenheit und Unoffenheit im Verhalten.

In allen Szenen haben wir beim Hauptcharakter in der Durchsetzung seines Willens eine hervorragende Offenheit und Wahrhaftigkeit wahrnehmen können. Er braucht aus Rücksicht und Scheu vor den Nebenpersonen nicht zu lügen, da er ihnen überlegen ist, und aus List und Rücksicht lügt er nicht, da er die Kraft besitzt, seinen Willen mit offener Gewalt durchzusetzen. „Damit ihm aber unsere volle Sympathie zugewandt bliebe, hat Sophokles dem Oedipus jene hochsinnige Offenheit geliehen, die am Helden und am Fürsten besonders gefällt." (*U. v. Wilamowitz*, Oedipus S. 16.) Die Offenheit, mit der Oedipus seinen Willen durchsetzt, ist typisch für die Aktionsart der Hauptperson; diese unterscheidet sich dadurch wesentlich von den Nebenpersonen (und von den Personen des Euripides, auch von des Aeschylos Klytaemestra). Die Aufrichtigkeit ist für die Aktionsart des sophokleischen Hauptspielers ebenso wesentlich wie die Unwandelbarkeit.

9. Genugtuung und Reue über die vollbrachten Taten.

Bei den Nebenpersonen war die Stellungnahme zu den vollbrachten Taten eine eindeutige; einen Übergang von Reue in Genugtuung fanden wir nur bei Teiresias. Dem hohen Selbstbewusstsein des Hauptspielers und der Überlegenheit, die er trotz des inneren Zusammenbruches gegenüber den Nebenpersonen im Drama bis zuletzt

zeigt, entspricht es, dass er mit seinen Taten, die er den Nebenpersonen gegenüber verrichtet, durchaus zufrieden ist und darüber immer Genugtuung äussert. Aber so fern es dem Dichter lag, in seinem Hauptspieler eine Willenswendung vorzuführen, so hat er in ihm doch die grösste Charakterentwicklung vorgeführt. Die Stellung des Hauptspielers ändert sich im Verlaufe des Dramas ganz gewaltig, doch nicht die Stellung zu den im Drama (gegenüber den andern Spielern) vollbrachten Taten, sondern seine Stellung zu Taten der Vorgeschichte und der Vorhandlung. Im 2. Teile des II. Epeisodions (678—862) erwacht in ihm die Reue und Gewissensangst über die Taten der Vorhandlung, die ihn zum Äussersten treibt. Hier beginnt „der Kampf zwischen trotzigem Selbstgefühl und bodenloser Selbstverachtung". (*Freytag* S. 151.) Aber über die Taten, die er gegen die andern Spieler im Drama vollbracht hat und weiter vollbringt, zeigt der Hauptspieler nach wie vor Genugtuung, niemals Reue. Er bleibt der unfehlbare Hauptspieler, der nichts zurückzunehmen hat. Einzig und allein im 3. Teile der Exodos (1419—1530), wo seine Aktionsart überhaupt ein Ende findet, zeigt er Reue über eine im Drama selbst begangene Handlung, über das dem Kreon angetane Unrecht. Solche Reue ist aber sonst der Aktionsart des Hauptspielers fremd.

10. Irrtum der Personen.

Der Grundirrtum der meisten Personen des Dramas, der im Verhalten der unwichtigen Personen gar nicht zutage tritt, hat für die Hauptperson im Drama die schwersten Folgen. Bei ihr bleibt der Irrtum nicht wie bei den Nebenpersonen auf die Vorgeschichte beschränkt, sondern dieser Irrtum über die Vorgeschichte erzeugt in den einzelnen Szenen fortwährend neuen Irrtum über die Geschehnisse und Personen im Drama selbst. Der Grundirrtum über die Vorgeschichte veranlasst das Verhalten des Hauptspielers, das als tragische Ironie so gewaltig wirkt. Aus dem Grundirrtum über die Vorgeschichte entsteht der neue irrtümliche Schluss im Prolog auf eine Bestechung des Mörders, dann der irrtümliche Verdacht auf eine Verschwörung zwischen Kreon und Teiresias im I. Epeisodion; im III. Epeisodion will sich des Hauptspielers sogar ein Irrtum über die Zuverlässigkeit des Orakels bemächtigen; die Verheimlichungsabsichten der Iokaste legt er falsch als Eitelkeit aus. So geht es fort, bis sich im IV. Epeisodion der Irrtum löst. Ausser bei Iokaste ist der Übergang vom Irrtum zur Gewissheit bei den Nebenpersonen überhaupt nicht dargestellt; beim Hauptspieler aber beruht darauf recht eigentlich die Charakterentwicklung, an der der Dichter als grosser Künstler seine psychologische Kunst betätigt hat. Auf dem Irrtum

des Hauptspielers beruht auch die tragische Ironie und die Technik der Retardation, die von dem Dichter ungemein kühn und mit sophistischer Gewandtheit gehandhabt wird. (Vgl. *Petersen* S. 401 ff.). Den Gefahren dieser analytischen Technik ist der Dichter nicht ganz entgangen; denn auf die Dauer wirkt das beständige Hinausschieben doch ermüdend, und der Schluss bedeutet einen Abfall, da das Ziel der Handlung vor der Exodos erreicht ist. Ob nicht auch die athenischen Zuschauer, die ja unterrichtet durch den Mythos in das Theater kamen und denen das Resultat ja von Anfang an bekannt war*), der fortgesetzten Retardation überdrüssig wurden, wobei für alle Spieler ausser Oedipus das Resultat schon lange zutage tritt? (Vgl. *Petersen* S. 405 f.). Hierin möchte ein Grund liegen dafür, dass der Sieggewohnte mit dem „Oidipus Tyrannos" keinen Sieg davon trug, wie Dikaiarchos bezeugt. (Vgl. *Bruhn*, Einleitung S. 41 f.).

II. Erreichung des Zweckes.

Die Abhängigkeit der Nebenpersonen von der Hauptperson ist im Drama dadurch charakterisiert, dass sie ihren Zweck in den einzelnen Szenen nur dann erreichen, wenn er mit der Willensrichtung des Hauptspielers zusammenfällt. Dagegen gehört zu der Aktionsart des Hauptspielers, dass er im Handeln mit den Nebenpersonen erfolgreich ist, unabhängig von der Wirksamkeit der Nebenpersonen. Wenn er auch in den einzelnen Szenen seinen Zweck nicht völlig erreicht, nicht zur Erfüllung seines Willenszieles gelangt, so geht er doch aus jeder Auseinandersetzung mit den Nebenpersonen als der Erfolgreiche hervor und erreicht wenigstens relativ seinen Zweck. Wenn Oedipus im I. Epeisodion auch nicht einsieht, dass er seinen Zweck (die Wahrheit über den Mörder des Laios) erreicht hat, so hat er doch aus dem widerstrebenden Seher herausgepresst, was er wollte; seine Übermacht hat gesiegt. — Im 1. Teile des II. Epeisodious (513—677) war sein Zweck, Kreon zu bestrafen. Davon steht er ab, bewogen durch den Chor und Iokaste; er erreicht seinen Zweck nicht. Diese einzigartige Stelle haben wir wegen ihrer ständigen Abweichungen schon oft besprochen und unter 3) den Grund der Abweichungen auch festgestellt. Ebenso erlangt er am Schlusse des Dramas seinen Zweck nicht mehr vollständig, weil dort überhaupt seine Aktionsart aufhört. Das sind aber Ausnahmen, die an der festgestellten Tatsache nichts ändern.

*) „Für Oedipus und seine furchtbare Geschichte" gibt auch *Petersen* (S. 401, 445) ein „Vorwissen des Zuschauers" zu, so sehr er davor warnt, bei dem griechischen Zuschauer ganz allgemein eine bedeutende Vorkenntnis des Mythos vorauszusetzen.

12. Vorwärtsschreiten und Förderung der Handlung.

Bei den Nebenpersonen haben wir gezeigt, wie sie oft durch eine unbeachtete Meldung eine wichtige Wendung in das Drama bringen, wie sie aber durch ihre Willensbetätigung höchstens in der betreffenden Szene hemmend auf den Hauptspieler einwirken und ihm einen Widerstand entgegensetzen, sonst aber zum Fortgang der Handlung nichts beitragen. Wir wiederholen hier, dass diese hemmende Wirkung in den einzelnen Szenen und diese ungewollte Veranlassung bedeutsamer Wendungen die Hauptfunktion der Nebenpersonen im Drama ist.

Die von den Nebenpersonen wohl veranlassten aber nicht beabsichtigten Wendungen kommen durch die Art, wie der Hauptspieler auf das Verhalten der Nebenpersonen reagiert, zu stande; im Prolog wird die Meldung Kreons von der Ermordung des Laios erst dadurch der Ausgangspunkt für die Handlung, dass Oedipus aus eigenem Antriebe auf die Meldung eingeht. — In der Teiresiasszene (I. Epeisodion) bringt lediglich des Hauptspielers Auffassung der Worte des Teiresias (376 f.) den Verdacht gegen Kreon und damit ein neues Moment in die Handlung. — Im 2. Teile des II. Epeisodions (678 bis 862) greift Oedipus ein von Iokaste unachtsam hingeworfenes Wort (715 f.) auf (729 f.). Erst dadurch, dass Oedipus dieses von Iokaste unbewusst gesagte Wort ganz besonders beachtet, wird es entscheidend für den kommenden Gang der Ereignisse. — Die Kunde des Boten von der Aussetzung des Oedipus und der Hinweis des Chores auf den Hirten werden im III. Epeisodion erst dadurch zu entscheidenden Momenten im Drama, dass Oedipus sie aufgreift und zum Ausgangspunkt seines Handelns macht. — Im IV. Epeisodion sind die folgenschweren Ausforschungen, die der Bote mit dem Diener anstellt, und die wichtigen Aussagen des Dieners in letzter Linie von dem Hauptspieler gewollt und veranlasst; sie liegen nicht im Willen und in der Absicht der Nebenpersonen. So zieht Oedipus die Ergebnisse für die Handlungen nach eigenem Willen aus dem Verhalten der Nebenpersonen, nie durch den Willen der andern Spieler getrieben. Er lenkt somit die Handlung. — In der Szene hinter der Bühne, von der wir im 1. Teile der Exodos (1223—1296) durch den Exangelos hören, bringt der Nebenspieler Iokaste mit dem Selbstmord keine Wendung in den Verlauf der Handlung, da dieser Selbstmord für das weitere Verhalten des Hauptspielers doch nur ein untergeordneter Beweggrund ist. Der Dichter lässt diesen Selbstmord der Iokaste so ausführlich erzählen, weil er durch die Sage zu bekannt war, als dass er im Drama hätte verschwiegen werden dürfen. Der Tod Iokastes durch Erhängen wird schon in der Nekyia (Od. XI., 271 ff.)

berichtet; somit ist Iokaste die einzige von den Nebenpersonen, deren Schicksal infolge des Verlaufes der Geschehnisse der Dichter auch einigermassen verfolgt hat. Sonst geht er nicht darauf aus, die Wirkung der Ereignisse auf die Nebenspieler darzustellen. — Im 2. Teile der Exodos (1297—1418), wo Oedipus nur mit dem Chor auftritt, tut dieser entsprechend seiner Zurückhaltung gegen Ende des Stückes gar nichts mehr für den Fortgang der Handlung. Oedipus treibt hier selbst durch das Verlangen der Landesverweisung die Handlung vorwärts. — Im 3. Teile der Exodos (1419—1530) wird dadurch, dass der Hauptspieler seine Aktionsart aufgibt, der Schluss des Dramas herbeigeführt. — Auch hier bleibt der 1. Teil des II. Epeisodions (513—677) eine vereinzelte Ausnahme, indem in diesem Auftritt die Nebenpersonen Iokaste und Chor die Handlung durch ihre Willensbetätigung und nach ihrer Absicht vorwärts bringen; wenn der Hauptspieler auch freiwillig, nicht gezwungen sich fügt, so fügt er sich hier ausnahmsweise doch dem *Willen* und der *Absicht* der Nebenpersonen.

Nach dem, was wir nun ausgeführt haben, dürfen wir ruhig behaupten, dass das, was beim Drama herauskommt, durch den Willen des Hauptspielers herauskommt; die Nebenpersonen tragen wenig dazu bei. Auch die Betrachtung über die Förderung der Handlung durch die verschiedenen Spieler zeigt, dass die Nebenspieler wirklich nur um des Hauptspielers willen da sind; ihre Bedeutung ist hauptsächlich die, durch ihre Existenz und Wirksamkeit dem Hauptspieler gewissermassen das Material zu geben und den Stoff, an dem er arbeitet und sich betätigt.

Zum Schlusse dieses Abschnittes kommen wir noch einmal auf *Gustav Freytags* Behauptung über die Hauptspieler in den Dramen vom Typus des „Oidipus Tyrannos“ zurück: *) „Er (der Hauptspieler) wird im Grunde allerdings getrieben, aber er scheint in ausgezeichneter Weise der Treibende, so König Oedipus . . .“ Auf jeden Fall wissen wir nun nach unseren Ausführungen, dass die Nebenpersonen ganz entschieden nicht durch ihre Charakterüberlegenheit und durch ihren Willen treiben, sondern nur durch zufällige Äusserungen; wenn sie auch insofern treiben, als sie rein zufällig die Veranlassung zu bedeutsamen Reaktionen des Hauptspielers geben, so ist dabei der Charakter des Hauptspielers der gebietende, bei ihm liegt die Entscheidung, nicht beim Nebenspieler. Der Hauptspieler ist immer der Freiwaltende unter den Spielern.

*) Vgl. *Freytag* S. 96 und 147.

* * *

So erscheint **der Hauptspieler** gegenüber den Nebenpersonen vielleicht nicht moralisch, aber an Vielseitigkeit und Kraft seiner Charaktereigenschaften als der Überlegene; er ist ein höherstehender Mensch. Der Hauptspieler ist der einzige eigentliche Spieler, nur um seinetwillen sind die Nebenpersonen da. Daher ihre Einseitigkeit und ihre unvollständige Charakterisierung.*)

Nachdem wir die Eigenheiten der Aktionsart des Hauptspielers haben kennen lernen, ist es von Interesse im Zusammenhang zu zeigen, wie die wichtigste der Nebenpersonen, **Iokaste,** deren Rolle die Hauptrolle des Deuteragonisten ist, in einzelnen Punkten noch die Aktionsart des Hauptspielers mitmacht, in anderen Punkten aber durchaus als Nebenperson sich kennzeichnet.**) Iokaste zeigt ähnliche Selbständigkeit und Beständigkeit im Willensziel wie der Hauptspieler. Sie zeigt, wenn auch in vermindertem Grade, ähnliche Unbeeinflussbarkeit wie der Hauptspieler. Trotz ihrer Charakterentwicklung weist sie eine grosse Unwandelbarkeit im Verhalten gegenüber den Spielern auf. Wie der Hauptspieler macht Iokaste eine deutliche Charakterentwicklung vom Irrtum zur Aufklärung durch. — Doch tritt sie, wenn auch häufiger als die unbedeutenderen Nebenpersonen, immerhin nur in drei Szenen auf. Ihre Willensäusserung wird zwar durch seelische Konflikte auch nicht gehemmt, aber durch den Hauptspieler vereitelt. Wie die Nebenpersonen, bringt sie Wendungen nur unwillentlich in die Handlung, einmal aber doch durch ihre Willensstärke (II. Epeisodion, 1. Teil, 513—677). Doch fehlt es nicht an Punkten, die Iokaste ganz und gar als Nebenperson charakterisieren: ihr Verhalten ist durchaus von Rücksichten auf den Hauptspieler und von andern Rücksichten

*) Dazu stimmen die Aufstellungen *Tychos v. Wilamowitz* S. 50: „Die Forderung, dass sich aus allem, was eine Person innerhalb eines Stückes tut oder sagt, und gar noch aus allem, was über sie berichtet wird, ein einheitliches und uns verständliches Bild ihres Charakters müsste konstruieren lassen, und dass umgekehrt aus diesem hinter allen einzelnen Äusserungen stehenden Charakter jedes einzelne Wort sich psychologisch müsste ableiten lassen, ist der sophokleischen Kunst gegenüber so unberechtigt wie die modernen Ansprüche an die Einheitlichkeit der Anlage.“ Was aber den „Oedipus König“ anbetrifft, so gelten diese Worte doch nur für die Nebenpersonen in vollem Umfange.

**) Für die „Antigone“ setzt T*ycho v. Wilamowitz* S. 44 auseinander, dass dem Dichter neben Antigone „allein Kreons Stellung einer Schilderung wert war, weil allein Kreon als Gegenspieler Antigones für ihn ein eigenes Interesse hatte, während alle übrigen Personen für ihn nur Werkzeuge sind, die in der zwischen zwei Gegnern sich abspielenden Handlung die Stelle haben, die er ihnen anweist.“ — Ähnlich hat in unserem Stücke neben Oedipus nur die Schilderung der Iokaste für den Dichter Interesse. Nur diese beiden Personen sind dem Dichter an sich wichtig und lebendig als Träger der Handlung, während die übrigen nur benutzt werden, wenn sie nötig sind. Immerhin ist doch Oedipus allein der eigentliche Träger der Handlung.

geleitet. Nur durch ihr plötzliches Ausscheiden aus dem Drama bleibt ihr das Nachgeben erspart. Ihre Gefühlsäusserung ist einseitig und eindeutig. Nur durch Unwahrheit und Lüge kann sie ihre Stellung aufrecht erhalten. Über ihr Verhalten sowohl in der Handlung als in der Vorhandlung zeigt sie ausschliesslich Genugtuung ohne die Charakterentwicklung zur Reue.

Je ausgeprägter nun die Aktionsart eines Spielers diejenige einer Nebenperson ist, desto weniger zahlreich sind die Punkte, in denen er mit dem Hauptspieler übereinstimmt, und desto zahlreicher die Punkte, in denen sein Verhalten von demjenigen des Hauptspielers abweicht.

Schlussbetrachtungen.

Auf einen Teil der Punkte, die für die **Aktionsart des Hauptspielers** charakteristisch sind, hat **Gustav Freytag** hingewiesen. Dem „Bau des Dramas bei Sophokles“ ist in seiner „Technik des Dramas“ ein besonderer Abschnitt gewidmet (S. 123—159) und mehrere Stellen, die wir hier anführen werden, liefern eine gute Bestätigung mancher durch unsere Untersuchung gewonnenen Ergebnisse.

Die charakteristische Aktion des Hauptspielers, wie wir sie im „König Oedipus“ nachgewiesen haben, wird von *Gustav Freytag* überhaupt ganz allgemein von einem guten Drama verlangt: „Immer muss der Hauptheld sich vor den Gegenspielern kräftig abheben, der Anteil, welchen er für sich gewinnt, muss der grössere sein, umso grösser, je vollständiger das letzte Ergebnis des Kampfes ihn als Unterliegenden zeigt.“ S. 94. — „Die höchste Gewalt einer Menschenkraft, das was am unwiderstehlichsten die Herzen der Zuhörer fortreisst, ist zu allen Zeiten der kühne Sinn, der rücksichtslos sein eigenes Innere den Gewalten, welche ihn umgeben, gegenüberstellt. Das Wesen des Dramas ist Kampf und Spannung; je früher diese durch den Hauptheldeu selbst hervorgerufen und geleitet werden, desto besser.“ S. 96.

„Der erste Schauspieler wurde deshalb auch auf der Bühne bedeutsam hervorgehoben, ihm gehörte für Eintritt und Abgang die Mitteltür des Hintergrundes, die königliche. Er spielte die vornehmsten Personen und die stärksten Charaktere; es wäre gegen die Würde seines Rollenfachs gewesen, jemanden auf der Bühne darzustellen, der sich von einer anderen Person des Stückes — die Götter ausgenommen — beeinflussen und leiten liess; . . . nur seine Rolle gab dem Stück den Namen, im Fall sie die Handlung beherrschte, sonst wurde der Name des Stückes von Tracht und Charakter des Chores geholt.“ S. 132.*) — „Neben ihn trat der zweite Kämpfer

*) Unter den verlorenen und nur fragmentarisch erhaltenen Dramen des Sophokles ist eine ganze Reihe nach dem Chore benannt. Doch ist damit immer noch nicht gesagt, dass in diesen Stücken das Schicksal des Chores im Vordergrund der Handlung stand. „Sophocles non curasse videtur, quomodo in scænam

als sein Begleiter und Genosse, ihm gegenüber stand der dritte, weniger geachtete Schauspieler als Charakterspieler, Intrigant, Vertreter des Gegenspiels." S. 133. — „Die Vertreter und Gesinnungsgenossen des ersten Helden erhielt er selbst, die Freunde, Zugehörigen soviel möglich der zweite Schauspieler, die fremden, feindlichen, widerstrebenden Partien der Gegenspieler, ausserdem freilich mit dem Zweiten zuweilen Aushilfsrollen." S. 133. — „Selten wird eine Partei durch die andere überzeugt. Freilich hatte dies noch anderen Grund, denn dem Helden der attischen Bühne wird nicht leicht erlaubt, nach fremder Rede seine Meinung zu ändern." S. 127. — „Die Griechen waren sehr empfindlich gegen Schwankungen des Willens; die Grösse ihrer Helden bestand vor allem in Festigkeit. Der erste Schauspieler hätte schwerlich einen Charakter dargestellt, der sich durch andere Personen des Stückes in irgend einer Hauptsache leiten lässt. Jedes Umstimmen der Hauptpersonen auch in Nebensachen musste vorsichtig motiviert und entschuldigt werden." S. 140.*) — „Der Kampf des griechischen Helden war ein egoistischer, seine Zwecke mit seinem Leben beendigt." S. 141. — „Er (Sophokles) findet aber einen sehr einfachen und sehr verständlichen Grundzug ihres Wesens (nämlich der Helden des Mythus), wie ihn seine Handlung braucht, und lässt sie diese eine Charaktereigenschaft mit einer ausgezeichneten Strenge und Folgerichtigkeit immer wieder geltend machen. Dieser bestimmende Zug ist stets ein zum Tun treibender: Stolz, Hass, Gattenliebe, Pflichtgefühl, Amtseifer." S. 144. — „Aber gegenüber dieser Grundlage der Charaktere empfindet er (der Dichter) wieder mit wundervoller Schönheit und Sicherheit gerade die entsprechende milde und freundliche Eigenschaft, welche seinen Charakteren bei ihrer

---

mittat fortunam complurium hominum. Nam in fabulis eius nihil agitur nisi res singulorum hominum."[371]) *Hans Fries*, De conexu chori personæ cum fabulæ actione. Diss. Göttingen 1913. S. 16. — Nach dem Chore benannt sind sicher die Stücke *Αἰχμαλωτίδες*, *Μάντεις*, *Ποιμένες*, *Ῥιζοτόμοι*, *Τυμπανίστριαι*, *Ὑδροφόροι* u. a. Aus dem blossen Titel lässt sich aber nicht auf die Bedeutung des Chores im Drama schliessen. Titel wie *Ἀλευάδαι*, *Ἀντηνορίδαι*, *Ἔπίγονοι* sagen überhaupt nichts aus über den Chor. Vgl. *Fries* S. 16, Anm. 1.

*) „Wo einmal eine Überführung des einen Charakters zu der Ansicht des andern durchgesetzt wird, da geht sie — ausser in der Katastrophe des Aias — kaum während der Szene selbst vor sich, in welcher die Parteien gegeneinander mit langen und kurzen Versreihen fechten, sondern die Umwandlung wird gern hinter die Szene verlegt, der Beeinflusste tritt dann umgestimmt in die neue Situation." S. 141. — Eine solche Überführung des einen Charakters zu der Ansicht des andern kommt im „König Oedipus" überhaupt nicht vor. Auch in der Szene, wo Oedipus dem vereinten Wirken der Iokaste und des Kreon nachgibt (1. Teil des II. Epeisodions 513—677), lässt er sich nicht zu der Ansicht der beiden Spieler überführen.

besonderen Härte möglich ist, ... Liebe neben Hass, Freundestreue neben Feindseligkeit, ehrliche Biederkeit neben jähem Zornmut . . .“ S. 145. — „Nur die Hauptcharaktere zeigen diese Entfaltung ihrer kräftig empfundenen Einheit in zwei entgegengesetzten Richtungen, die Nebenpersonen weisen in der Regel nur die geforderte Ergänzungsfarbe auf . . . Solche Vereinigung zweier Kontrastfarben in einem Hauptcharakter war dem Griechen nur möglich, weil er ein grosser Dichter und Menschenkenner war, d. h. weil seine schaffende Seele deutlich die tiefsten Wurzeln eines menschlichen Daseins empfand, aus welchem die beiden gegenüberstehenden Blätter seiner Charaktere herauswuchsen.“ S. 145 f. — „In den letzten Stunden ihres Schicksals sind, so scheint es, die Helden fast immer leidende, nicht frei waltende. Aber je grösseren Druck von aussen ihnen der Dichter auflegt, desto höher wird die Kraft, mit welcher er sie dagegen stemmt.“ S. 147.

Manche der Eigentümlichkeiten in der Hauptspieleraktion und im Verhalten der Spieler des Dramas überhaupt beruhen auf einer Besonderheit der griechischen Tragödie gegenüber der unsrigen. „Das Drama der Germanen hat zu seiner Voraussetzung, im Ganzen betrachtet, eine gewisse, wenn auch ungenügende Ordnung und Ruhe, gegen welche sich die Person des Helden erhebt, Störung, Verwirrung, Missetat hervorbringend, bis er durch die gegenstrebenden Gewalten gebändigt und eine neue Ordnung hergestellt wird.“ S. 137. — „Sein (des Sophokles) Drama stellt, im Ganzen betrachtet, die Wiederherstellung einer bereits gestörten Ordnung dar, Rache, Sühne, Ausgleichung; die Voraussetzung desselben ist also die ärgste Störung, Verwirrung, Missetat . . . Die Handlung des Sophokles beginnt also etwa nach dem Höhepunkte unserer Stücke.“ S. 137. — „Diese Anordnung der Handlung bei Sophokles gestattete nicht nur die grösste Aufregung leidenschaftlicher Empfindung, auch eine feste Charakterfügung; aber sie schloss dennoch zahlreiche innere Wandlungen aus, welche unseren Stücken unentbehrlich sind . . . Die geheimen und reizvollen Kämpfe des Innern, welche von einer verhältnismässigen Ruhe bis zur Leidenschaft und zu einem Tun treiben, Zweifel und Regungen des Gewissens, und wieder die Umänderungen, welche in Empfindung und Charakter durch ein ungeheures Tun an dem Helden selbst hervorgebracht werden, erlaubt die Bühne des Sophokles nicht darzustellen.“ S. 139. — „Euripides ist darin beweglicher und uns ähnlicher, aber in den Augen seiner Zeitgenossen war das kein unbedingter Vorzug.“ S. 140.

Diese Eigentümlichkeit in der Hauptspieleraktion verlohnte es sich an einem Drama durch eine ausführliche Untersuchung bis ins einzelne festzustellen. Denn vom modernen Drama aus betrachtet

ist weder die Eigentümlichkeit der Hauptspieleraktion noch das Verhältnis von Hauptspieler und Nebenpersonen zueinander selbstverständlich. „Und wie den meisten Heldencharakteren der Deutschen fröhliche Kraft, hartes Selbstvertrauen und schneller Entschluss zur Tat fehlen, so stehen sie auch in der Handlung unsicher, grübelnd, zweifelnd, mehr durch äussere Verhältnisse als durch rücksichtsloses Fordern fortbewegt." (*Freytag* S. 98.) Gerade das Gegenteil wie bei Sophokles! „Auf unserer Bühne hat zwar jedes Stück einen ersten Helden, aber mehrere Hauptrollen. Nicht häufig ist eine derselben umfangreicher als die des ersten Helden, z. B. die des Falstaff in Heinrich IV." (*Freytag* S. 137, Anm.) Der „König Oedipus" hat ganz ausgesprochen nur *eine* Hauptrolle. Die Nebenperson, die neben ihm die bedeutendste Rolle spielt, Iokaste, steht weit hinter ihm zurück.

Nun gibt es freilich *Dramen des Sophokles, wo eine Nebenperson durchaus eine Zeitlang wenigstens und in den meisten Punkten Hauptpersonenaktion übernimmt:* Kreon in der „Antigone" und Teukros im „Aias". Im „Philoktetes" tritt Neoptolemos neben dem Hauptspieler gewaltig hervor, ebenso Deianeira in den „Trachinierinnen". Dieses Hervortreten eines Nebenspielers in der „Antigone" und im „Aias" einerseits und im „Philoktetes" und in den „Trachinierinnen" andererseits beruht auf ganz verschiedenen Gründen. Die Untersuchung darüber würde von unserem Drama und unseren Ergebnissen ausgehen müssen und zeigen: dass Kreon (in der „Antigone") und Teukros (im „Aias") in Abwesenheit des Hauptspielers mit Hauptspieleraktion funktionieren. Diese beiden Dramen zeigen uns nur einen Spezialfall der nachgewiesenen Hauptspieleraktion, während im „Philoktetes" und in den „Trachinierinnen" Spieler hervortreten und neben dem Hauptspieler (Philoktetes und Herakles, welche Hauptspieleraktion zeigen) eine ganz bedeutende Rolle spielen, sodass die Hauptspieleraktion der übrigen Dramen (König Oedipus, Antigone, Elektra, Aias) darin gewissermassen nur noch als Rest erhalten ist.

* * *

In der **Poetik des Aristoteles** finden sich nur wenige Stellen, die auf einzelne Punkte unseres Themas Beziehung haben. Des öfteren hebt Aristoteles den Primat der Fabel vor den Charakteren hervor. Die Charaktere (oder die Spieler) und somit auch das Verhältnis der einzelnen Charaktere (Spieler) zu einander und ihr Verhalten kommt für ihn erst in zweiter Linie in Betracht. 1450 b, 2: *ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἤθη. ἔστιν γὰρ μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. τρίτον*

δὲ ἡ διάνοια. — 1450b, 22: *διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἐστίν.* — 1450a, 16: *μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησίς ἐστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου κακοδαιμονίας, ἡ δ' εὐδαιμονία καὶ ἡ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἐστὶν καὶ τὸ τέλος πρᾶξίς τις ἐστίν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἤθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς πράξεις εὐδαίμονες ἢ τοὐναντίον. οὔκουν ὅπως τὰ ἤθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἤθη συμπαραλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἁπάντων. ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτ' ἄν.*[372])

Der Dichter unseres Dramas hat wirklich, wie Aristoteles es hier vom Tragödiendichter verlangt, in und mit der Darstellung der Handlung die Charaktere umfasst. Überall in unserer Untersuchung haben wir den Charakter der Spieler aus ihrem Verhalten im Drama, also aus der Handlung, erschlossen und erschliessen müssen. Einen andern Weg, den Charakter der Spieler zu erschliessen, gibt es nicht. Beständig sind uns die Spieler wirklich handelnd vorgeführt; nicht einmal Erwägungen, die die Handlung betreffen, führt uns der Dichter vor, sondern immer nur Handlung. Daher denn auch keine Vorführungen des seelischen Kampfes und der inneren Zweifel. Den von Aristoteles aufgestellten Primat der Fabel vor den Charakteren hat übrigens auch *Gustav Freytag* (1. Kapitel: 1. Die Idee) anerkannt. Auch unsere Untersuchung bezieht sich denn durchaus in erster Linie auf die Fabel (= Handlung), insofern sie die Beziehungen des Verhaltens (= des gegenseitigen Handelns) der Spieler gegen einander zum Gegenstand der Betrachtung hat; die Charaktere haben wir (unter 5) nur insofern in unsern Betrachtungskreis einbezogen, als ihre Kenntnis für die Handlung eben notwendig ist.

Doch betreffen einzelne Stellen der aristotelischen Poetik auch das Verhalten und die Stellungnahme der Spieler oder Charaktere in der Handlung. 1450b, 8: *ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν·**) *διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἤθος τῶν λόγων, ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον, ὁποῖά τις ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει. ἢ ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὅ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων.* 1450a, 4: *λέγω γὰρ μῦθον [τοῦτον] τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἤθη, καθ' ὃ***) *ποιούς τινας εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας.*[373]) Für einen wesentlichen Bestandteil jedes Charakters hält Aristoteles demnach die *προαίρεσις*,[374]) was wir als Willensziel, Willensrichtuug der Spieler bezeichnet haben. Dieser Punkt bestimmt allerdings wesentlich

*) *προαίρεσις* = Willensrichtung, nach der Übersetzung von *Susemihl.*

**) *κατὰ τὴν προαίρεσιν* „in Bezug auf Vorsatz und Willensrichtung". Ergänzung von *Susemihl.*

das Verhalten eines jeden Spielers von vornherein. Wir haben auch gesehen, dass, je bedeutsamer ein Spieler (Charakter) im Drama ist, desto bestimmter, unwandelbarer und spontaner auch sein Willensziel ist. Und wenn auch Aristoteles dem Willensziele solche Wichtigkeit beimisst, so dürfte die früher von uns ausgesprochene Vermutung, dass die Beschaffenheit des Willenszieles für die Bedeutung und gleichsam den Rang des Spielers mit in Betracht kommt, dadurch gestützt werden.

1454 a, 25: *ἑταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. κἂν γὰρ ἀνωμαλὸς τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθείς, ὅμως ὁμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα . . . . τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑσιέρᾳ.*[375]) Unsere Untersuchung hat ergeben, dass der Hauptspieler Oedipus sich selber im Drama immer gleich bleibt, wie sehr auch seine äussern Umstände sich ändern; sein Verhalten gegenüber den andern Spielern im Drama, seine Art zu reagieren, mit einem Wort seine Aktionsart ist sich gleich geblieben von Anfang bis zu Ende. Wo sich diese Aktionsart nicht mehr weiterführen liess infolge der völlig veränderten äussern Umstände des Hauptspielers, da hat der Dichter das Drama abgeschlossen. Diese Unwandelbarkeit im Verhalten zeigen aber auch die bedeutsameren Nebenspieler, so vor allen Iokaste; auch Kreon behält stets eine gewisse Zurückhaltung bei; bei den andern Charakteren ist ein Schwanken in der Aktionsart deshalb weniger möglich, weil sie meist nur in einer Szene auftreten.

1454 a, 15: *περὶ δὲ τὰ ἤθη τέτταρά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι. ἓν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρησιὰ ᾖ. ἔξει δὲ ἦθος μέν, ἐὰν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα [ἥ]. χρησιὸν δέ, ἐὰν χρησιήν.*[376]) Bei den Charakteren (Spielern) ist nach diesen Worten also in erster Linie vom Dichter eine edle Absicht oder Willensrichtung zu erstreben. Sobald wir untersuchen, ob die Willensrichtungen und Absichten der Spieler unseres Dramas edle seien oder nicht, kommen wir auf die Beurteilung des Verhaltens der Spieler nach ihrer Moral. Wir können uns nicht verhehlen, dass die Personen des Dramas alle mit ihren verschiedenen Willensrichtungen von edlen Absichten beseelt sind. Eines jeden Willensziel ist uns an sich begreiflich, keines davon erscheint verwerflich; zum mindesten hat jeder Charakter von seinem Standpunkt aus mit seinem Willensziele recht. Insofern können wir sagen, dass die Charaktere unseres Dramas des Aristoteles Forderung, dass sie edel seien, erfüllen. Am edelsten muss uns aber der Hauptspieler erscheinen, der mit der höchsten Willenskraft seine edle Willensrichtung durchsetzt trotz der vielen Hemmnisse, die er im Verlaufe des Dramas durch die Nebenpersonen erleidet. Überhaupt scheint es uns, dass Sophokles, auch abgesehen von der Willens-

richtung, in seinem Hauptspieler immer den nach seinem Empfinden edelsten und höchststehenden Menschen unter den Spielern hat darstellen wollen; Aufrichtigkeit und Offenheit, Unwandelbarkeit und Unbeeinflussbarkeit und überlegene Willensstärke eignen ihm vor allen andern Spielern. Diese Eigenschaften müssen dem Dichter als die Haupterfordernisse eines edlen Charakters erschienen sein.

1456 a, 26: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ.*[377]) Wir haben bei der Untersuchung der Dialogszenen gesehen, dass der Chor wesentlich wie ein Spieler wirkt: ist er es doch an der einzigen Stelle, wo der Hauptspieler einmal nachgibt (II. Epeisodion, 1. Teil, 513—677), der dieses Nachgeben hauptsächlich herbeiführt.*)

Aus der Poetik des Aristoteles stehen einzig die herangezogenen Stellen mit unserem Thema in Zusammenhang. Über die Bedeutung der Titelrolle oder des Hauptspielers im Verhältnis zu den Rollen der Nebenpersonen finden wir in der Poetik nichts. Falls Aristoteles diese Frage wirklich nicht diskutiert hat, so ist sie ihm für die dramatische Technik offenbar nicht als grundlegend erschienen. Hierin mochte jeder Dramatiker seine Wege gehen, wenn er nur für seine Tragödie eine günstige Fabel wählte; wie er dann seine Spieler sich in die Handlung teilen liess, dafür hat Aristoteles keine Norm aufgestellt. Die aus dem „König Oedipus" erschlossene Hauptspieleraktion ist auch nicht etwa die Norm im griechischen Drama, sondern vielmehr dem Sophokles speziell eigen. Sie gibt seinen Dramen ein besonderes Gepräge, wobei aber noch zu untersuchen wäre, ob dieser Dramentypus nicht schon früher zu finden ist, und ob er nicht auch in dem einen oder andern Drama des Euripides vorliegt. Sophokles selber hat entschieden in seinen Dramen zumeist dieselben Charaktere gewählt: König Oedipus, Elektra, Aias, Antigone, Philoktetes, Herakles, Oedipus auf Kolonos erscheinen doch in allem Wesentlichen nur insofern von einander verschieden, als ihre Situation eine verschiedene ist. Ähnlich funktionieren im „Aias" und in der „Antigone" in Abwesenheit des Hauptspielers Teukros und Kreon als Hauptspieler und zeigen den Hauptspielercharakter (wobei denn allerdings Kreon nach einiger Zeit diese Aktionsart ganz aufgibt). Eine genauere Untersuchung würde entschieden auch bei den verschiedenen Nebenpersonen in den Dramen parallele Charaktere ergeben. So wählt Sophokles fast immer gleiche Charaktere. Die Verschiedenheit seiner Dramen beruht auf der Verschiedenheit dessen, was Aristoteles als Hauptsache im Drama hinstellt, auf der Verschiedenheit der Handlung, der Fabel.

*) Vgl. *Graeber*, S. 14 f.: „Sane Sophocli non contigit, ut de loco actoris chorum plane eiceret".[378])

Es wäre interessant für uns, nach unseren Gesichtspunkten den „König Oedipus“ des Sophokles mit **Oedipusdramen anderer Dichter** vergleichen zu können, *denen im wesentlichen dieselbe Fabel zu Grunde liegt wie der sophokleischen Tragödie.* An Oedipusdramen fehlte es im Altertum nicht. Die beiden verlorenen Stücke „Laios“ und „Oedipus“ des Aeschylos sind von *Robert* (S. 272—283) rekonstruiert worden. Den Hauptinhalt des „Laios“ bildete Laios' Tod. Im zweiten Teile des Dramas, in dem die Besiegung der Sphinx vorkam, wurde Oedipus auf dem Gipfel seines Ruhmes dem Zuschauer gezeigt. Die Vermählung mit der Mutter bildete den Abschluss der Tragödie. Bei Beginn des zweiten Stückes, des „Oedipus“, war Oedipus bereits blind und gefangen, Iokaste tot. Die Herrschaft liegt in der Hand der Söhne. Den Inhalt des Dramas bildete der Tod des Oedipus. Den Anagnorismus aber, der die Fabel des sophokleischen Stückes ist, liess Aeschylos mit Absicht zwischen seine beiden Stücke fallen, da er nicht wagte, ihn auf die Bühne zu bringen. Also hat Aeschylos gar nicht dieselbe Fabel behandelt wie Sophokles. — „Nur von einem (Drama) ist eine grössere Anzahl von Fragmenten erhalten, gerade von dem, dessen vollständige Kenntnis uns am erwünschtesten wäre, dem Oedipus des Euripides.“ (*Bruhn*, Einleitung S. 44). *Robert* (S. 305—331) hat auch dieses Drama rekonstruiert, welches nun entschieden im wesentlichen dieselbe Fabel enthält wie das sophokleische Stück, wenn auch in anderer Gestaltung. Es erhellt aus allem, dass Euripides in der Person des Oedipus etwas ganz anderes auf die Bühne gestellt hat als Sophokles, auch hinsichtlich der Aktionsart. Das Drama des Euripides zerfiel — „wie so manches andere des Euripides — in zwei Teile; im ersten wurde Oedipus als Mörder des Laios, im zweiten als Sohn des Laios und der Iokaste erkannt.“ (*Bruhn*, Einleitung S. 45). „Es kam zuerst an den Tag, dass Oedipus der Mörder des Laios war; er ward geblendet und ausgestossen. Da blieb ihm Iokaste treu: wir hören sie über die Pflicht der Gattin breit deklamieren; aber das Schöne ist, dass sich darunter ja das unbewusste Muttergefühl barg. Wenn sie dann in dem hilflosen Blinden ihren Gatten erkannte, so war das für beide vernichtend; aber diese Wendung der Fabel musste das Hauptinteresse auf sie ablenken.“ (*U. v. Wilamowitz*, Oedipus Einleitung S. 18, Anm.). Demnach war bei Euripides der Leidende und der in der Aktion mit den andern Spielern unterliegende Teil keineswegs der übergewaltige Herrscher, an den keiner herankommt, und der sich selber straft, wenn er Strafe verdient. Und Iokaste, die nach allem bei Euripides die erste Rolle spielt, weist entschieden eine ganz andere Aktionsart auf als der Hauptspieler des Sophokles.

Die Fragmente 545 und 909, die ihr breites Deklamieren zeigen, genügen, um uns davon zu überzeugen. Offenbar haben wir da ein höchst bewusstes und reflektierendes Verhalten des Hauptspielers mit breiter Darstellung seelischer Konflikte und innerer Kämpfe, ganz anders als bei Sophokles. — Von den verlorenen Oedipusdramen des Xenokles, Achaios, Meletos, Philokles, Nikomachos, Karkinos, Theodektes und Sosiphanes (vgl. *Robert* S. 491 ff.) wissen wir viel zu wenig, um daraus Schlüsse zu ziehen, die für unser Thema von Interesse sind.

* * *

Εἰ δὲ ξυνιεῖς μηδέν; — ἀρχιέον γ' ὅμως.[379]) Diese Antwort ist bezeichnend für das ganze Verhalten des Oedipus. „Wer immer es war, der diesen Oedipus durch die Beifügung *τύραννος*[380]) von der zweiten Oedipustragödie des Sophokles zu unterscheiden suchte, er hat gewiss an diese Stelle auch gedacht." (*Bruhn* Einleitung S. 26). Doch nicht nur der Oedipus unseres Dramas ist ein *τύραννος*,[380]) jeder Hauptheld eines sophokleischen Dramas ist es im Verhalten gegenüber den andern Spielern, in seiner Aktionsart. Und dennoch heisst der Oedipus unseres Dramas gegenüber dem des „Oedipus auf Kolonos" mit Recht der *τύραννος*.[380])

Wir wollen unsere Betrachtungen nicht abschliessen, ohne wenigstens noch einen Blick auf **die übrigen Dramen des Dichters** zu werfen.*) Die nachgewiesene Hauptspieleraktionsart mit ihrem ganz bestimmten Verhalten gegenüber den Nebenpersonen ist vielleicht im „Oedipus König" deutlicher als in den übrigen Dramen. Vorhanden aber ist sie in allen. Wir zweifeln nicht, dass sie sich durch eine Untersuchung in den wesentlichen Punkten in allen Dramen nachweisen lässt, selbstverständlich mit einigen Variationen; denn nach toten Schablonen hat der Dichter nicht gearbeitet. An Aias, Elektra und Antigone erkennen wir schon bei flüchtigem Lesen dieselbe Aktionsart, dasselbe Verhalten gegenüber den Nebenpersonen wie im „König Oedipus"; dadurch dass Teukros (im „Aias") und Kreon (in der „Antigone") bei der langen Abwesenheit des Hauptspielers von der Bühne eine Zeit lang Hauptspielerfunktion übernehmen, darf man sich nicht beirren lassen. Dass Kreon in der „Antigone" die längste Zeit ausgesprochen Hauptspieleraktion hat, hebt *Huemer* S. 65 mit Recht hervor: „Kreon ist also nicht im entferntesten geteilter Stimmung, er hat kein Auge für das Erhabene an der Jungfrau Werk, diese ist für ihn nur die Verbrecherin . . . , und eben dadurch ist er in seiner Art ein echt sophokleischer

*) Vgl auch oben S. 147 f. und S. 150.

Charakter", und zwar ein Hauptspielercharakter. Der Dichter brauchte eben als Achse seines Dramas einen Spieler mit dieser Funktion; war der Hauptspieler nicht selber auf der Bühne, so übernahm ein Nebenspieler seine Aktionsart. Bis zum Ende des Dramas befolgt auch Philoktetes durchaus die Hauptspieleraktion; seine Willenswendung am Ende des Dramas zufolge der Einwirkung des deus ex machina gehört nicht mehr organisch zum Drama; Hauptpersonenaktion zeigt ferner auch Herakles in den „Trachinierinnen"; am meisten getrübt erscheint sie aber im „Oedipus auf Kolonos". Denn dieser Held arbeitet nicht mehr aus eigener Kraft; er ist auf die Liebe und Unterstützung der Nebenpersonen angewiesen. Zum „Philoktetes" ist zu bemerken, dass der Hauptspieler selber wohl noch Hauptspieleraktion zeigt; daneben aber tritt Neoptolemos gewaltig hervor, der nun ganz und gar eine andere Aktionsart aufweist. Noch mehr tritt die Hauptspieleraktion in den „Trachinierinnen" mit Herakles in den Hintergrund gegenüber dem ganz anderen Verhalten der Deianeira. Deianeira und Neoptolemos sind Personen von der Art des Teiresias oder noch eher des Dieners im „Oedipus Tyrannos". Während die Spieler dieser Art aber in den früheren Dramen „Aias", „Antigone", „Elektra" und „Oedipus auf Kolonos" nur kurze Rollen inne haben, sind ihre Rollen in den späten Dramen „Trachinierinnen" und „Philoktetes" mächtig angewachsen, ja fast bedeutsamer geworden als die Rolle des Hauptspielers. Im „Oedipus auf Kolonos" zeigt der Hauptspieler wohl noch eine sehr ausgedehnte Rolle, dafür aber ist seine Aktionsart nicht mehr ungetrübt vorhanden. Nicht umsonst zeigen die drei letzten Dramen des Dichters die grössten Abweichungen vom Typus des „Oedipus König". Da haben wir offenbar einen Einfluss von Euripides vor uns, der mehr als die äussere Form betrifft, der das ganze Wesen des Dramas umgestaltet. *)

* * *

Zum Schlusse wollen wir noch erörtern, wie weit die Unwandelbarkeit in der Hauptspieleraktion von der sich immer gleich bleibenden **Maske** abhängig ist. Die Maske verhinderte „eine dem Umschlage der inneren Stimmung entsprechende, deutlich sichtbare Veränderung des Gesichtes, ohne die wir uns gar keine dramatische Vorstellung denken können . . .; die Masken waren starr, ohne Leben." (*Kühnl* S. 4.) Und ohne Zweifel hat die Maske auf die Auswahl und Prägung der Charaktere einen nicht unerheblichen Einfluss ausgeübt. (Vgl.

*) Über euripideische Einflüsse in den „Trachinierinnen" und im „Philoktetes" vgl. *Wilhelm von Christs* Geschichte der griechischen Literatur. 5. Auflage von *Wilhelm Schmid*, 1. Teil. München 1908, S. 318 und 322.

Hense S. 209 f.). Daher sehen wir die Dichter bestrebt, eine gewisse „Dauer der Stimmung" zu erreichen und die „Grundstimmung, welche vom Anfange durch die vorausliegenden Ereignisse begründet und durch die Maske angedeutet war", festzuhalten. Das war der Grund, dass sich das griechische Trauerspiel nicht mit dem „Gewirre sich kreuzender Neigungen und dem Kampfe der Unentschlossenheit befasste", sondern auf „entschiedenen Charakter" ausging. (Vgl. *Kühnl* S. 5 und *Hense* S. 210). Doch konnte die Maske den Dichter keineswegs absolut binden: die im Drama beizubehaltenden Grundzüge des Mythus gestatteten nicht bei jeder Rolle das Festhalten *einer* Stimmung durch das ganze Stück, und die Dichter haben sich denn auch durch verschiedene Mittel mit den Schwierigkeiten der Maskenverwendung abgefunden und den Widerspruch, der in der Starrheit der Maske lag, beseitigt. Bei vorübergehendem Stimmungswechsel genügte es, die Maske den Blicken der Zuschauer zu entziehen, durch Senken des Hauptes und Verhüllung des Gesichtes, durch Umarmung, Zusammensinken, Fussfall, Rückenstellung, Abtreten von der Bühne; ferner begründete bei freudiger Erregung oft die Sorge wegen der nun kommenden Handlung oder die Erinnerung an das erlittene Unglück die Beibehaltung der traurigen, düstern Maske.*) Da wo die aufgezählten Kunstgriffe nicht ausreichten, weil ein für lange Zeit berechneter, bedeutender Stimmungswechsel eine völlig veränderte, deutlich sichtbare Miene erforderte, hatte der Dichter immer noch die Möglichkeit, die Person abtreten und den Stimmungswechsel hinter der Bühne stattfinden zu lassen. Beim Wiederauftreten trug dann der Schauspieler eine der veränderten Stimmung entsprechende, geänderte Maske.**) Demnach verlangten Stimmungswechsel und ausgedehntere seelische Kämpfe einen Maskenwandel, der wiederum nur durch das Abtreten des Spielers bewerkstelligt werden konnte. Da nun (nach *Graeber* S. 52) sämtliche Spieler, auch der Hauptspieler, während der Chorlieder die Bühne verlassen, so konnte auch der Hauptspieler mit jedem Epeisodion in der neuen Maske erscheinen, welche einer neuen Stimmung Ausdruck gab und somit seelische Wandlungen zuliess. Demnach hängt die Unwandelbarkeit der Hauptspieleraktion nicht von der starren Maske ab. Und die Masken-

*) Vgl. *Kühnl* S. 5, 7, 12, 19, 21; und *Hense* S. 211, 213, 229, 232, 233.

**) Vgl. *Kühnl* S. 27 f., 35; *Hense* S. 215, 220, 224 f., 234 ff.; *Paul Girard.* Revue des études grecques t. VIII (1895) p. 101, 103, 105 f. — An eine Maske aber, die nach Quintilian XI, 3, 74 H. (vgl. auch Pollux IV, 141) auf der linken und der rechten Gesichtsseite ein verschiedenes Aussehen hatte und daher einen Wechsel in der Stimmung oder im Zustande des Spielers in einer und derselben Szene wohl ermöglichte, dürfen wir bei Sophokles nicht denken. Vgl. Girard t. VIII (1895) p. 103 f., 105 f. und *Hense* S. 224, 225 Anm. 3.

veränderung soll in der Tat nichts Seltenes gewesen sein. „Gewiss wird die Veränderung und Vertauschung der Maske nicht so selten vorgekommen sein, als man allgemein anzunehmen geneigt ist". (*Kühnl* S. 30).

Schliesslich ist auch mit der Illusion der Zuschauer zu rechnen, der die grossen Dimensionen des antiken Theaters noch entgegenkamen. Lange Zeit vermochten die darstellenden Künste der alten Griechen überhaupt die Feinheiten des Gesichtsausdruckes nicht wiederzugeben, die aber, wie die Werke der Dichtung zeigen, der Beobachtungsgabe keineswegs entgingen.*) Umso weniger dürfen wir erstaunen, wenn da, wo im Gesichtsausdruck und Mienenspiel die Maske versagte, der Dichter und Darsteller sich ruhig auf die Illusion des mitempfindenden Zuschauers verliess.**) Auf jeden Fall war mit einer ernsten, gleichgültigen Maske ein geringer Grad von Freude, Trauer oder Zorn wohl vereinbar und konnte die schon vorhandene Grundstimmung, welcher die Maske angepasst war, ohne Änderung der Maske gesteigert werden. (Vgl. *Kühnl* S. 31 f.). Der Dichter brauchte seinem König Oedipus nur eine ernste, hoheitsvolle Maske zu geben, dann war ihm eine ganze Reihe von Stimmungswandlungen auch ohne Maskenwechsel möglich. An solchen Stimmungswechseln (Leid, Selbstbewusstsein, Furcht und Zerknirschung) fehlt es denn im Verlaufe des Dramas auch keineswegs. Die Unwandelbarkeit der Hauptperson bezieht sich weniger auf ihre Stimmung als auf ihren Willen. So wenig wie die Stimmung ist aber auch die Willensrichtung an die Maske gebunden. Die Unwandelbarkeit des Hauptspielers überhaupt hängt, das glauben wir durch unsere Ausführungen gezeigt zu haben, nicht von der Maske ab, sei diese nun gewechselt worden oder nicht.***)

*) *Girard*, T. VII (1894) p. 370 und t. VIII (1895) p. 94, 130.

**) *Girard*, t. VIII (1895) p. 88, 91, 93; vgl. *Hense*, S. 211, 214, 217, 228.

***) In unserem Stücke hat Oedipus die Maske sicher einmal gewechselt, nämlich bei seinem Auftreten nach der Blendung (1297). „Natürlich hat der Schauspieler die Maske gewechselt." (*Bruhn* z. St.) „Oidipos trug also bei seinem Erscheinen nach der Blendung eine veränderte Maske." (*Kühnl* S. 24). — Der Maskenwechsel ist hier natürlich nicht durch einen Stimmungswechsel bedingt, sondern durch die Verletzung im Gesichte. „Der Umstand, dass durch den Diener und den Chor gar so dringend auf das veränderte Aussehen des Oidipos aufmerksam gemacht wird, besonders die Worte des Dieners: *ein Schauspiel wirst du erblicken, das selbst einen Feind erbarmen muss,* erwecken das Gefühl, als ob diese Art der Maskenveränderung damals noch etwas Neues, vielleicht überhaupt noch nicht Gesehenes war." (*Kühnl* S. 25). — *Ivo Bruns*, Maske und Dichtung (Vorträge und Aufsätze von Ivo Bruns. München 1905. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung) vertritt (S. 104 f.) die Ansicht, dass Sophokles wie auch Aeschylos in ihren Dramen nur selten einen Widerspruch mit dem Ausdruck der

Es handelt sich nicht in erster Linie darum, festzustellen, ob die nachgewiesene Hauptspieleraktion bei Sophokles bewusste Technik, also gewissermassen eine Handwerksregel war (*Freytag* S. 4), oder ob Sophokles unbewusst seine Dramen und Hauptspieler so schuf. Entschieden aber ist diese im „Oidipus Tyrannos" nachgewiesene und auch in den andern Dramen wiederkehrende Aktionsart der Hauptpersonen und ihr Verhältnis zu der Aktionsart der Nebenpersonen ein Moment, das mit andern die grosse Produktivität des Dichters erklärt.

Maske hervorgerufen hätten. Doch kann ich *Bruns* nicht beipflichten, wenn er nicht nur von „Rücksicht auf die Maske" (S. 102), sondern geradezu von einem „erkennbaren Zwang" (S. 105 f.) redet, unter dem die Dichter in der psychologischen Zeichnung arbeiteten, obschon sie diesen Zwang als hemmend empfanden. Wenn Euripides in seinem „Hippolytos" z. B. bei der Rolle der Phaedra sich über die Rücksichten auf die Maske hinwegsetzte (*Bruns* S. 109 ff.), so kann man auch bei Sophokles von einem Zwange der Maske, der den Dichter unbedingt band, nicht sprechen.

Corrigenda.

Seite	3,	Zeile	9	von	unten:	Stellungnahme	statt	Stellungsnahme
„	8,	„	14	„	oben:	*κοινῇ*	„	*κοινῃ*
„	11,	„	4	„	oben:	*εὐεργέτησεν· εἰκότως*		
„	11,	„	22	„	oben:	unzweckmässig	statt	unzwekmässig
„	15,	„	17	„	oben:	hat	„	halt
„	18,	„	9	„	oben:	*αὐτοῦ*	„	*αυτοῦ*
„	20,	„	4	„	unten:	*τὰ*		
„	25,	„	4	„	oben:	*ἀλλ'*		
„	26,	„	4	„	oben:	*μάντις*	statt	*μαντις*
„	30,	„	4	„	unten:	gleichbedeutend	„	gleichdedeutent
„	30,	„	2	„	unten:	*αἰτία*	„	*αιτία*
„	31,	„	20	„	oben:	*ὑπὸ*	„	*ὑτὸ*
„	34,	„	3	„	unten:	Ein	„	Eine
„	39,	„	14	„	oben:	Kreon	„	Teiresias
„	42,	„	8	„	oben:	*τύχῃ*	„	*τυχῃ*
„	77,	„	3	„	oben:	dass	„	das
„	127,	„	10	„	oben:	keineswegs	„	keinswegs
„	127,	„	8	„	unten:	Sophokles	„	Sophokies
„	137,	„	4	„	oben:	leidenschaftliche	„	eidenschaftliche
„	139,	„	12	„	unten:	Epeisodions	„	Epeisodious

Andere Versehen wird der Leser von sich aus verbessern.

Übersetzungsanhang.

Die Übersetzungen der Stellen des Dramas stammen aus der Sammlung *Griechische Tragödien übersetzt von Ulrich von Wilamowitz-Moellendorf. I. Sophokles Oedipus. 7. Aufl. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung. 1910.* — Die Übersetzungen der Aristotelesstellen sind wiedergegeben nach der Verdeutschung von *Franz Susemihl. Aristoteles über die Dichtkunst. Griechisch und Deutsch. 2. Aufl. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann. 1874.*

1. Vielmehr musste nicht nur in der Tragödie, welche *einen* Schauspieler anwendete, die Szene (Bühne) frei werden, sondern auch in den Dramen des Aeschylus, Sophokles und Euripides wurden die Stasima (Standlieder) fast immer auf freier Szene (Bühne) gesungen. — Dass Oedipus während der Parodos nicht anwesend ist und zugleich mit Kreon, mit dem er am Ende des Prologos im Gespräch ist, in das Haus hineingegangen ist, geht *erstens* hervor aus dem Abtreten des Kreon; dass dieser ohne einen Grund vorzubringen die Bühne verlassen hat, kann man daraus ersehen, dass er am Anfang des I. Epeisodions (Aufzuges) nicht anwesend ist — denn ohne irgend einen Grund tritt nicht der eine ab, während der andere bleibt; — zweitens geht die Abwesenheit (des Oedipus während der Parodos) hervor aus Vers 288: „Auf Kreons Rat hab' ich zwei Boten schon nach ihm geschickt." Also lässt Sophokles in der Zwischenzeit den Oedipus mit Kreon sich unterreden. . . . . Oedipus ist also nicht anwesend. — Dass der König dem 2. Stasimon (Standlied) nicht beiwohnt, geht hervor aus den Worten der Iokaste, die in Vers 861 die Aufforderung ausspricht: „Aber komm hinein."
2. Trauergesänge.
3. Die Tragödie war schon in die zwei Bestandteile zerfallen, aus denen sie sich zusammengesetzt hatte, in das Spiel der Schauspieler und in die Gesänge des Chores, zwei Bestandteile, welche abgesehen vom Agamemnon des Aeschylus niemals wieder zu einer wirklichen Einheit verschmolzen wurden.
4. Wie Sophokles die Handlung des Schauspielers aufnahm und vermehrte, so liess er den Chor nicht die Rolle des Schauspielers übernehmen, sondern er behielt oder steigerte vielmehr nur die lyrische Bedeutung des Chores.
5. Angemessener Anschluss.
6. Trauergesänge.
7. Von der Bühne aus gesungene Gesangpartie.
8. Freilich ist es dem Sophokles nicht gelungen, den Chor ganz aus der Rolle des Schauspielers zu verdrängen.
9. Auch den Chor aber muss endlich der Dichter wie eine der auftretenden Personen und einen wirklichen Teil des Ganzen behandeln und ihn eine wesentliche Rolle mitspielen lassen, (und) nicht wie bei Euripides, sondern wie bei Sophokles (muss es damit hergehen).
10. Die für das allgemeine Wohl vorsorgende Veranlagung.

11. So weckt ihr denn auch keinen Schlafenden
aus seiner Trägheit, nein, ihr könnt mir glauben,
schon manche Träne weint ich, manchen Weg
bin ich gegangen in der Sorgen Irrsal;
die einz'ge Hilfe, die sorgsamen Sinnes
sich darbot, ist bereits ins Werk gesetzt:
ich habe Kreon, des Menoikeus Sohn,
den Bruder meiner Gattin, ausgesandt,
von Delphis zukunftskund'gem Sitze Weisung
zu holen, wie, mit welchem Wort und Werke,
ich Theben retten könnte.
12. Der königliche Charakter.
13. Veranlagung.
14. Die volksfreundliche Veranlagung.
15. Das wollt' ich nicht aus fremdem Botenmund
vernehmen, selbst kommt Oedipus zu euch,
des Namen jeder Mund mit Ehrfurcht nennt.
16. Der königliche Charakter.
17. In natürlicher Nachahmung hat er (der Dichter) den Namen des Schauspielers, der den Prolog spricht, bekannt gegeben.
18. . . . . Doch in all den Leiden
ist keiner doch, der litte so wie ich.
Denn eure Schmerzen treffen nur den einen,
den einzelnen, für sich und keinen andern.
Doch meine Brust härmt um das Vaterland,
um mich, um dich sich gleichermassen ab.
19. Die für das allgemeine Wohl sorgende Veranlagung.
20. So treibt mich eigner Vorteil, ihm (dem Laios) zu helfen.
21. . . . . Alles
zu tun bin ich bereit. Sei es zum Heile,
sei es zum Untergang: wir folgen Phoibos.
22. Die Bittgesandtschaft.
23. Sprich nur vor allen.
24. Des Oedipus Veranlagung ist volksfreundlich und vorsorgend für das allgemeine Wohl, und er geniesst das Wohlwollen des Volkes, weil er ihm Wohltaten hat widerfahren lassen. Daher braucht er in natürlicher Weise den Ausdruck „Kinder" ganz wie ein Vater.
25. Doch meine Brust härmt um das Vaterland,
um mich, um dich sich gleichermassen ab.
26. Sprich nur vor allen.
27. So künd' ich denn des Gottes Wort.
28. Wie? Räuber hätten das gewagt? Doch nur,
wenn sie von Theben aus gedungen waren.
29. Wiederum weicht die Rede von dem wirklichen Sachverhalt ab und deutet den Zuschauern dunkel an, dass Oedipus selbst die Tat begangen hat und an sich selber Rache nehmen wird.
30. Die Bittgesandtschaft.
31. Ich gehe. Doch zuvor geb' ich die Auskunft,
um die ihr schicktet.
32. Kunst.

33. = 31.
34. . . . Du hast zum Reden mich gezwungen.
35. Mich dünkt, auch deine Worte, Oedipus,
wie die des Sehers sind im Zorn gesprochen.
36. = 31.
37. Ich kam.
37a. Ich wurde herbeigeholt.
38. Der Zorn.
39. Auf natürliche Weise findet er keinen Glauben, da er im Zorn geredet hat.
40. Der Zorn.
41. Rede.
42. Die Wunder all' im Himmel und auf Erden,
du schaltest frei damit, Teiresias.
. . . . . .
. . . . . Da finden wir
Rettung und Heil in dir allein, mein Fürst.
43. Nichtswürdigster.
44. Das ist zu viel; soll ich mir das von dem
gefallen lassen?
45. Ach, schlimm ist weise sein, wenn unsre Weisheit
niemandem frommt. Dass ich das heut vergass —
ich wusst' es ja — sonst wär' ich nicht gekommen.
46. Mein trotzig Weigern schiltst du; dass du selber
nicht minder trotzig forderst, merkst du nicht.
47. = 34.
48. Nein, nicht durch mich ist dir bestimmt zu fallen,
da reicht Apollon aus, der wird's vollenden.
49. . . . . Du musst mir doch
darin das gleiche Recht einräumen, Gleiches
dir zu erwidern, darin bin ich frei.
50. . . . . Nicht aus Furcht vor dir.
51. Auf Kreons Rat hab' ich zwei Boten schon
nach ihm geschickt.
52. Auf Kreons Rat.
52a. Die Worte „auf Kreons Rat" wirken überzeugend für das Nachfolgende, damit durch sie sein (des Oedipus) Verdacht begründet sei, dass Teiresias überredet von Kreon unwahre Dinge über Oedipus verkünde.
53. Du riefst mich her, sonst wär' ich nicht gekommen.
54. Wer solche Tat gewagt, weicht keinen Worten.
55. Darum will ich . . . . . .
dafür eintreten bis zum äussersten,
den zu erreichen, der sein Blut vergoss.
56. Es kommt von selbst, auch wenn ich's schweigend berge.
57. Bitten.
58. Und euch verpflicht' ich drauf, um meinetwillen,
um Phoibos willen, um des Landes willen,
das so darniederliegt in Gram und Elend,
all' dies, wie ich es aussprach, zu erfüllen.
59. Das herrische Wesen.
60. Wenn es doch kommt, so darfst du es auch sagen.

61. Der Nichtswissende.
62. Das herrische Wesen.
63. Leere Reden.
64. Selbstherrlich.
65. Nichtexistierendes.
66. Das wirklich Existierende übersieht.
67. Verdacht.
68. Raschentschlossen.
69. Gesetz.
70. Alte leere Reden.
71. . . . . Ich sage
nichts weiter, dir dein Unheil zu ersparen.
72. Ich tue weder dir noch mir zu nah.
Was fragst du noch.
73. Ich darf's; der Wahrheit Macht ist stark in mir.
74. = 53.
75. Freischaltender Teiresias.
76. = 42.
77. In dir liegt unser einzig Heil. (314.)
Ganz Theben liegt zu deinen Füssen. (327.)
78. Nichstwürdigster
79. . . . . Du bist
an Aug' und Ohr, an Herz und Hirne blind.
80. Willst du noch mehr? du kannst noch wilder werden.
81. Wer löste Rätsel trefflicher als du?
82. = 31.
83. Lass' mich nach Haus, so wirst du dein Geschick
und meines ich am leichtesten ertragen.
84. Ich sehe ja, dass dir dein Wort zum Heile
auch nicht gereicht.
85. Ganz Theben weiss es ja auch nicht. Ich sage
nichts weiter, dir dein Unheil zu ersparen.
86. Ich tue weder dir noch mir zu nah.
87. Ich sage, du hast Laios erschlagen.
88. Das Rätselhafte.
89. Naturgemäss, naturwahr.
90. . . . . Der's sah ist nicht zu sehen.
91. Aus Gründen der dramatischen Technik.
92. Apollons Sklave bin ich nur, nicht deiner.
93. = 81.
94. Ja, spotte nur, darin liegt meine Grösse.
95. Sei's drum. So rettet' ich mein Vaterland.
96. Er (Oedipus) glaubt, er (der Seher) bringe selbsterfundene Lügen vor. Auf natürliche Weise findet der Seher keinen Glauben, weil er im Zorn gesprochen hat. Wenn der Seher von Anfang an Glauben finden würde, so wäre die Fortsetzung des Dramas unmöglich geworden, nämlich die Erkennung.
97. . . . . Wenn er glaubt,
ihm sei von mir in dieser schweren Zeit
ein Leid getan in Worten oder Werken,
so mag ich keine Stunde länger leben
und diesen Schimpf ertragen.

98. Zeichenschauer.
99. Mit dem Willen, dass sie sich beschwichtigen lassen.
100. Du weisst zu reden. Ich weiss nicht zu hören,
auf dich.
101. Vor allem sprich mir nicht von deiner Unschuld.
102. Denn im Streite antwortet jeder mit der Redewendung, welche der andere gebraucht hat.
103. Den hochehrwürd'gen Seher zu befragen,
hast du es mir geraten oder nicht?
104. Nun also, deine Frau ist meine Schwester.
105. Das zeigt, wie treulos du die Freundschaft brichst.
106. Wenn gegen mich Verrat zu raschem Streiche
ausholt, muss ich mich rasch zur Wehre setzen.
107. Du bist nichtswürdig.
108. Verbannen? Keineswegs. Sterben sollst du.
109. Du nimmst mein Wort nicht ernst, du willst nicht folgen?
110. Dein Bitten rührt mich, dir tu ich's zu Liebe,
nicht ihm; ihm folgt, wo er auch ist, mein Groll.
111. Lass mich in Ruh' und geh.
112. Ein jeder muss von der Verteidigung (Kreons!)
befriedigt sein, der gerne sicher geht.
Ein rasches Urteil strauchelt nur zu leicht.
113. Besinne dich, entschliess' dich, Herr,
gib unsern Bitten nach.
114. Herrscher.
115. Was ist's, das ich gewähren soll?
116. Der Freund, der so hoch sich verschwor, den allein
eine schwanke Vermutung belastet, den sollst
du nicht verwerfen, verstossen.
117. So wisse, du verlangst damit für mich
Verbannung oder Tod. Das liegt darin.
118. Du weisst, was du begehrest?
119. So geh' er. Mag es mich das Leben kosten,
. . . . . .
dein Bitten rührt mich, dir tu ich's zu Liebe,
nicht ihm; ihm folgt, wo er auch ist, mein Groll.
120. Erhoben ward der Vorwurf, doch vielleicht
im Drang des Jähzorns mehr als mit Bedacht.
121. Da die Rolle des Chores in ihren Entscheiden beiden Parteien gerecht werden muss, so tröstet er (der Chor) auch an dieser Stelle den König damit, dass er (Oedipus) das Wort wohl im Zorn ausgesprochen habe, gereizt von dem Seher.
122. Immer nimmt er in freimütiger Rede Partei für den Gerechten.
123. (Es hiess so), doch vielleicht in anderm Sinne.
124. . . . . Was der König tut, dafür
hab' ich kein Auge . . . . . .
125. Darin geb' ich dir Recht. Nur bitt ich, mir
zu sagen, was ich dir zu Leide tat.
126. Wahnsinn'gem Heerscher nicht (d. h. muss nicht gehorcht werden).
127. Der Staat, der Staat!
128. Zum Staat gehör' ich auch, nicht du allein.

129. Zeus als Behüter des Eides.
130. Mitbürger, unser König Oedipus
hat arger Frevel heftig mich beschuldigt.
Das hat man mir gesagt, so komm' ich her.
Ich kann es nicht ertragen.
131. So geh' er. Mag es mich das Leben kosten.
132. . . . Ihm folgt, wo er auch ist, mein Groll.
133. = 120.
134. Frevelhafter Sinn.
135. Der Wille waltet anstatt der Vernunft.
136. Gehorcht muss dennoch werden.
137. . . . . Ich weiss nicht zu hören,
auf dich.
137a. Auf dich.
138. Denn wart' ich erst bald bedachtsam, hat er bald
sein Spiel gewonnen, meines ist verloren.
139. *Kreon:* Du siehst nichts mehr vor Wut.
Oedipus: Mein Wohl genügend.
140. So wisse, du verlangst damit*) für mich
Verbannung oder Tod. Das liegt darin.
141. . . . . Wenn er glaubt,
ihm sei von mir in dieser schweren Zeit
ein Leid getan in Worten oder Werken,
so mag ich keine Stunde länger leben
und diesen Schimpf ertragen. Nicht den Schaden
fürcht' ich so sehr, es greift mir an die Ehre,
wenn ihr, wenn meine Freunde, wenn das Land
als Hochverräter mich betrachten sollen.
142. Jetzt beut mir jeder Huldigung und Gruss,
ein jeder kommt zu mir, der ein Gesuch
an dich hat.
143. Verteidigt hatt' er sich beredt,
jetzt schirmt ihn auch des Eides Wehr:
du musst dich ihm versöhnen.
144. Um aller Götter willen, Oedipus,
du musst ihm glauben. Schon der Eid genügt,
und ich, wir alle hier verbürgen uns.
145. Darin geb' ich dir Recht.
146. Der königliche Charakter.
147. Ein jeder Wunsch wird ihr von mir erfüllt.
148. = 108.
149. . . . . Ihm folgt, wo er auch ist, mein Groll.
150. Lass mich in Ruh' und geh.
151. Ein Freund des gesamten Volkes.
152. Du gibst im Grolle nach, ich seh' dir's an.
Ist erst der Zorn verraucht, so kommt die Reue.
Es ist schon recht, dass solche Sinnesart
am schwersten an sich selbst zu tragen hat.
153. Auch sonst war er nicht unverständig.

*) mit der Freisprechung Kreons.

154. Auch jetzt noch wüsst' ich keinen andern Rat.
155. . . . . Geh nach Delphi,
frag' nach, ob richtig ich den Spruch bestellte.
Und weiter, wenn du findest, dass ich Ränke
mit dem Propheten spann, so sind wir einig,
dann töte mich, ich stimme ganz wie du.
156. Mit gebundnen Füssen.
157. Mit durchbohrten Füssen.
158. Ich weiss nicht. Was der König tut, dafür
hab' ich kein Auge.
159. = 154.
160. . . . . Ich weiss nicht zu hören.
161. . . . . Du unterstehst dich noch,
mit frecher Stirn mir vor das Haus zu kommen?
Und hast auf mich den Mordanschlag gemacht,
und hast mir meine Herrschaft stehlen wollen,
und beides ist entdeckt und liegt am Tage.
162. Du hast es ihm gesteckt, sonst hätt' er mir
den Mord des Laios nicht zugeschoben.
163. Doch du bist nichtswürdig.
164. An einem Kreuzweg.
165. Nachdem sie erfahren hat, was vorgefallen ist.
166. Lass', bitte, mein Gemahl, auch mich den Grund
erfahren, dass du so gewaltig zürnest.
167. Geheissen hat es so, verlass dich drauf,
er kann das Wort unmöglich widerrufen,
nicht ich allein, ganz Theben hat's gehört.
168. Der Chor legt sich für beide ins Mittel, für Kreon, weil er einer unerwiesenen Sache angeklagt ist, für Oedipus, weil er offensichtlich, unerwiesenermassen beschimpft, in Zorn geraten ist.
169. Seht ihr, das kommt heraus bei eurer Weisheit,
mich gebt ihr preis, und lau wird euer Eifer.
170. Ich werde es berichten.
171. O Zeus, was hast du über mich beschlossen.
172. Frag' mich noch nicht. Sag' mir von Laios,
wie alt er war, beschreibe mir sein Aussres.
173. Ich werd' es dir gewiss nicht vorenthalten,
wo auf so vieles ich gefasst sein muss.
Wer hätte näh'ren Anspruch auch, zu hören,
wie seltsam mich das Schicksal führt, als du.
174. . . . . Kein Bürger und kein Fremder darf
mir Unterkunft gewähren, mit mir reden;
vom Haus muss er mich stossen.
175. Ich will dir's sagen.
176. Gerechtigkeit soll werden, mag auch darüber die Welt zu Grunde gehen!
177. . . . . Nur — schicke nach dem Sklaven;
man soll ihn holen, unterlass es nicht.
178. Erst muss ich wissen, was geschah.
179. So etwas achte nicht.
180. Wie mir bei deinen Worten, Iokaste,
der Sinn verstört, das Herz erschüttert wird.

181. Wie, teurer Herr? Mich bangt, dich so zu sehen.
182. Dann muss er wieder her, so schnell als möglich.
183. Er kommt; allein was kann dir daran liegen?
184. Er wird ja kommen. Doch was dich bedrückt,
verdien' ich wohl zu wissen, mein Gemahl.
185. Und was erwartest du von seinem (des Dieners) Kommen?
186. Gleich will ich schicken; aber komm hinein;
nie werd' ich deinem Wunsch entgegenhandeln.
187. Bedenklich ist das allerdings, mein König,
Doch hoffe noch, bis du den Zeugen hörst.
188. Irr' ich mich nicht, . . .
189. . . . . Ich will die Wahrheit, Iokaste,
dir sagen.
190. Räuber.
191. Dem Laios ward einstmals ein Orakel,
Ich will nicht sagen, von Apollon selbst,
Doch von Apollons Dienern.
192. So etwas achte nicht: was uns ein Gott
enthüllen will, das sagt er deutlich selber.
193. So sagte man und sagt man wohl noch heute.
194. Er wird ja kommen.
195. Mich gebt ihr preis, und lau wird euer Eifer.
196. und 196 a. Schnellentschlossener Mensch.
197. Du bist mir teurer als der Rat von Theben.
198. = 173.
199. Nie werd' ich deinem Wunsch entgegenhandeln.
200. Er sagt, ich hätte Laios erschlagen.
201. Ja, auf den Mann, den Hirten will ich warten;
das ist die letzte Hoffnung, die mir bleibt.
202. = 192.
203. Da hab' ich ihn entlassen. Würdig war er,
so weit ein Sklav' es kann, noch höh'rer Gunst.
204. = 171.
205. Ich fürchte, teures Weib, ich habe schon
zu viel gesagt, wozu ich sein (des alten Dieners) bedarf.
206. . . . . Gebüsst
hat er's mit mehr als gleichem. Schleunigst sinkt er,
von meinem Stab getroffen, hintenüber
und rollt vom Wagen. Und die andern alle
erschlag' ich auch.
207. So einer sagte, diesen Mann verfolgt
ein grauser Dämon, wär's zu viel gesagt?
208. Weh mir, so hab' ich erst unwissentlich
die schwersten Flüche selbst auf mich geschleudert.
209. . . . . Und den Fluch
hab' ich, ich selbst auf mich herabbeschworen.
210. . . . . Bin ich nicht mit Schande,
nicht ganz mit Fluch behaftet?
211. Nun haben Laios, wie man erzählt,
an einem Kreuzweg Räuber umgebracht.

212. Weswegen, liebste Gattin Iokaste,
hast du mich aus dem Hause rufen lassen?
213. Wie? Endlich hab' ich Anhalt, und ich sollte
nicht Klarheit über meine Herkunft suchen?
214. Es breche, was da wolle. Meine Herkunft,
sei sie auch noch so niedrig, muss ich kennen.
215. Nichts soll man fürchten, glauben soll der Mensch,
dass Zufall nur regiert und Vorsehung
in keinem Falle sich beweisen lässt.
216. Um Gottes willen, wenn dein eignes Leben
dir irgend lieb ist, gib das Suchen auf;
die Qualen, die ich dulde, sind genug.
217. In Anlehnung an die Wahrscheinlichkeit verkündet der Bote zuerst das Angenehme, bevor er den Tod berichtet.
218. Jetzt liegt er (Polybos) tot im Grab, und ich bin hier
und schlug ihn nicht. Es sei denn, er verzehrte
in Sehnsucht sich nach mir. Dann wär' ich doch
der Anlass seines Todes.
219. Wie? Muss ich nicht der Mutter Ehe scheuen?
220. Sehr gut, sehr gut ist alles, was du sagst,
nur — meine Mutter lebt: so lang' sie lebt,
was du auch sagen magst, muss ich mich fürchten.
221. . . . . Gänzlich aus dem Sinne schlage
dir sein Gerede.
222. = 213.
223. O folg' mir, ich beschwör' dich, tu es nicht.
224. Geh' einer, ruf' er mir den Hirten her.
225. . . . . Sie will nicht reden?
Ich fürchte, Schlimmes bricht daraus hervor.
226. = 214.
227. Ihr Göttersprüche, wohin seid ihr nun?
228. Wehe wehe,
Unseliger, das ist mein letztes Wort,
kein andres werd ich jemals an dich richten.
229. Ist es Geheimnis oder darf ich's hören?
230. Du bist ja ganz im Dunkeln, lieber Herr.
231. Weil Oedipus von mannigfachen Sorgen
zu sehr sein Herz erschüttern lässt. Er schliesst
nicht mehr, wie dem bedachten Manne ziemt,
von einem auf das andre, sondern hört
auf jedes Wort, wenn es nur Sorge weckt.
232. = 213.
233. = 231.
234. Man lebt, wie's eben geht, von heut auf morgen.
235. Dein Wohl will ich, ich rate nur zum Guten.
236. = 218.
237. Hohnlachend.
238. = 219.
239. Ein fürchterliches Götterwort, mein Freund.

240. Ich aber nenne mich des Glückes Kind,
des guten Glücks, das macht mir keine Schande.
. . . . . .
. . . . . So bin ich und so bleib' ich,
auch wenn ich nie erfahre, wer ich bin.
241. = 235.
242. Unseliger!
243. Du kannst ganz ruhig sein. Und wenn als Sklave
aus Sklavenstamm ich auch erscheinen sollte,
dein fürstliches Geblüt ist nicht gefährdet.
244. Mich ärgert dieser gute Rat, genug.
245. Sie lasst mit ihrem Adelsstolze geh'n.
246. Sie ist ein Weib, in ihrer Eitelkeit
kränkt es sie wohl, dass ich ein Findling bin.
247. Was weiss er? Gänzlich aus dem Sinne schlage
dir sein Gerede, denke nicht daran.
248. Du darfst. Apollon hat mir einst geweissagt,
die Mutter sollt' ich frein und eigenhändig
des Vaters Blut vergiessen.
249. Ist einer unter euch, die ihr hier steht,
der etwas weiss von dem genannten Hirten,
der auf dem Land ihn oder hier gesehen?
Sagt an; jetzt gilt mir alles ihn zu finden.
250. Hab' ich dir das nicht immer vorgehalten?
251. Du hast's, doch mich verleitete die Angst.
252. Ich aber nenne mich des Glückes Kind,
des guten Glücks, das macht mir keine Schande.
Von dieser Mutter stamm' ich. Gross und klein
war ich wie meine Brüder, wie die Monde,
Die wechseln auch. So bin ich und so bleib' ich,
auch wenn ich nie erfahre, wer ich bin.
253. Ihr Göttersprüche, wohin seid ihr nun?
Da hat nun Oedipus so lange Jahre
der Heimat fern gelebt, um diesen Mann
nicht zu erschlagen.
254. Ein grosser Beweis, ich gebe es zu.
255. = 240.
256. Ohne noch die Richtung meines Forschens zu ändern.
257. Du Greis, hierher den Blick; was ich auch frage,
antworte.
258. Es ist dein Tod, muss ich dich zweimal fragen.
259. Und ich (werde) es hören, doch ich muss es hören.
260. Und wozu gab sie dir's?
261. Weh, weh, genug. Weh, jetzt wird alles klar,
Das Sonnenlicht schau ich zum letzten Mal.
262. Nun also, weisst du noch, wie du ein Kind
mir gabst, das ich als meins erziehen sollte?
263. Ich war's (ein Sklave), im Haus geboren, nicht gekauft.
264. Lang' ist es her, allein du sprichst die Wahrheit.
265. Bei Gott, verschone mich, ich bin ein Greis.
266. Ja, — wär' ich lieber an dem Tag gestorben.

267. Nun denn — dem Laios gehört' es an.
268. Er war sein Sohn.
268a. Man nannte ihn seinen Sohn.
269. Wisse, dass du von Laios stammst.
270. Ja, — wär' ich lieber an dem Tag gestorben. (1157)
Und noch vielmehr, wenn ich die Wahrheit sage. (1159.)
271. Um Gotteswillen, forsche weiter nicht. (1165.)
Weh mir, das Furchtbare, jetzt muss ich's sagen. (1169.)
272. Weh mir, das Furchtbare, jetzt muss ich's sagen.
273. = 259.
274. . . . . Doch ich muss es hören.
275. In ausgezeichneter Weise hat er (der Dichter) den Charakter der Feiglinge dargestellt: denn einerseits übertreiben sie in der Schilderung die Geschehnisse, damit es nicht den Anschein habe, sie seien aus Feigheit geflohen, andererseits sehen sie in der Verwirrung das Geringfügige grösser.
276. Charakter.
277. Bei welchem Anlass?
278. Um Gotteswillen, forsche weiter nicht.
279. Wisse, dass du von Laios stammst.
280. Wisse, dass du ein Unglücklicher bist.
281. Mit gutem willst du nicht, so zwing' ich dich.
282. Vorwärts, die Hände schnürt ihm auf den Rücken.
283. = 258.
284. Nein.
285. Im Augenblick kann ich mich nicht besinnen.
286 Bei welchem Anlass? Wer denn überhaupt?
287. Willst du wohl schweigen, in den Tod mit dir.
288. = 278.
289. Doch ich muss es hören.
290. Das ist kein Wunder.
291. Nun, ist das so gewesen oder nicht?
292. = 266.
293. Weh mir, das Furchtbare, jetzt muss ich's sagen.
294. Und sie lag am Boden.
295. . . . . Rasend war er,
ein Dämon muss es ihm verraten haben,
wir, die wir ihn umgaben, sicher nicht.
296. . . . . Und aus dem Land hinaus
will er sich werfen, nicht mehr bleiben will er,
fluchbringend, wie er selbst den Fluch sich sprach.
297. Laut fordert er, dass man die Türen öffne,
der ganzen Stadt den Vatermörder zeige,
der seine Mutter — nein, die Lästerworte
sprech' ich nicht nach.
298. . . . . Rasch, um Himmelswillen,
hinaus mit mir, bergt mich wohin ihr wollt,
ermordet mich, versenket mich in's Meer,
nur dass mich euer Blick nicht mehr erreiche.
299. Furchtbare Tat! Wie konntest du die Augen
auslöschen? Welcher Dämon trieb dich an?

300. Apollon war's.
Apollon, ihr Freunde.
Voll machen wollt' er die Leiden,
Voll machen wollt' er die Schande.
Aber den Streich hat niemand geführet als ich.
301. Nein führet mich weg,
ich bitt' euch, sofort
hinweg aus dem Land.
302. Nein, keinen Zuspruch mehr; lasst mir den Glauben,
dass es so richtig war, wie ich gehandelt.
303. = 298.
304. . . . . Lasst euch erweichen
und heget keine Furcht.
305. . . . . Jeder Grad
Blutschande dieser Welt. Still von der Schmach.
306. Den Verfemten, Verfluchten.
Die Götter im Himmel,
sie selber haben Oedipus verstossen.
307. Und diesem Volk sollt' ich ins Auge blicken,
vor dem ich solchen Schandfleck aufgedeckt?
Nein, nimmermehr, und gäb' es einen Damm
wider die Wellen des Gehörs, gewiss,
den armen Kopf schlöss' ich auch davon ab;
dann wär' ich blind und taub, und, ach, wie süss,
wenn nichts die Qualen der Erinn'rung weckt.
308. Was sollten mir die Augen?
Ein jeder Anblick war ja nichts als Qual für mich.
309. Ja, jegliche Sünde,
ist sie nur scheusslich, tat sie Oedipus.
310. Aber den Streich hat niemand geführet als ich.
Ich tat es.
311. = 302.
312. . . . . Lasst euch erweichen
und heget keine Furcht: es steckt nicht an:
mein Weh zu tragen bin nur ich imstande.
313. Wie trifft dich doppelt, dass du deine Lage
so klar begreifst. Hätt' ich dich nie gesehn!
314. Ja, wer's auch war,
der mir von den Füssen
hoch auf der Senne Kithairons
die quälende Fessel löste:
hat er mein Leben gerettet, so hab er den Dank!
ich fluch' ihm!
315. Mich schaudert. Ich wollte so vieles mit dir
besprechen, betrachten, erfragen, doch nein,
zu grau'nvoll ist mir dein Anblick.
316. Wohl stimm' ich deinem Wunsche bei.
317. Jetzt bin ich verflucht,
verfluchten Geschlechts,
erzeugt' eine Brut

aus dem Schosse der Mutter.
Ja, jegliche Sünde,
ist sie nur scheusslich, tat sie Oedipus.
318. . . . . Doppelt trifft die Seele
der Stiche Schmerz und der Erinn'rung Marter.
319. = 302.
320. . . . . Und gäb' es einen Damm
wider die Wellen des Gehörs, gewiss,
den armen Kopf schlöss' ich auch davon ab.
321. Schaff' mich aus Theben, wirf mich hin, wo ich
von Menschenzuspruch fern verenden kann.
322. Dass du aus dem Land mich treibest.
323. Mag mein Geschick denn seine Bahn durchlaufen.
324. . . . . Am liebsten möchte
ich sie noch einmal, wenn ich darf, berühren
mit meiner Hand und über ihnen weinen.
325. Die Handlung des Dramas findet in sich ihren Abschluss: Denn die folgende von Oedipus gesprochene Sentenz passt nicht dazu.
326. Nicht Schadenfreude treibt mich, Oedipus,
nicht schmähen will ich deine früh'ren Frevel.
327. . . . . Du solltest nicht auf jedem Wunsch bestehn,
denn auch wo du es erlangtest, blieb das Glück dir nimmer treu.
328. Mit welchem Worte soll ich ihm begegnen?
329. So folge mir: es ist dein eigner Vorteil.
330. = 321.
331. Folgen muss ich, wenn auch ungern.
332. = 326.
333. Das hätt' ich schon getan, verlass dich drauf,
Doch will ich erst aus Delphi Weisung holen.
334. . . . . Doch, wie die Sachen liegen,
holt man sich besser Weisung, was zu tun.
335. Setz' ein Ziel nun deinen Tränen, komm hinein, zurück in's Haus.
336. Das ist Phoibos' Amt, nicht meins.
337. Komm und lass die Kinder los.
338. Nein, die nimm mir nicht.
339. Weh mir, wes darf ich mich von ihm versehen?
. . . . . .
denn alles, was ich an ihm tat, war Frevel.
340. Was ich nicht meine, sag' ich nicht leichtsinnig zu.
341. Denn alles, was ich an ihm tat, war Frevel.
342. Ist denn der Spruch nicht völlig klar? Er (der Gott) fordert
des Vatermörders, des Verfemten Tod.
343. = 329.
344. . . . . Vorsorglich hatt' ich dir bereitet,
was längst du wünschtest, was dich jetzt erfreut.
345. = 331.
346. = 333.
347. = 344.
348. = 335.
349. = 327.

350. . . . . Da du so mich von der Furcht
erlösest, zu dem Frevelhaftesten
der Tugendhafteste gekommen bist.
351. Hör ich nicht wirklich meine Lieben schluchzen?
Ihr Götter, Kreon hat sich mein erbarmt
und meine liebsten Kinder mir geholt.
352. Der Vater hatte nicht gesehn, geahnt,
dass er da Sohn war, wo er Vater ward.
353. Trauergesänge.
354. Und wenn du irrst? —
354a. Gehorcht muss dennoch werden.
355. Von allen Dramen des Sophokles finden sich in diesem am wenigsten Widersprüche.
356. Der volksfreundliche König.
357. Das Misstrauen.
358. Der selbstherrliche Charakter.
359. Überhebung.
360. Nachdem dieser zuerst handgreiflich geworden ist.
361. Ihn auf der Strasse erschlagend.
362. Verfehlung.
363. Du hast ganz recht.
364. Überhebung.
365. Du hast ganz recht.
366. Überhebung.
367. Zorn.
368. Religiöse Scheu.
369. Verfehlung.
370. Denn er war einer der Gottesfürchtigsten.
371. Sophokles scheint nicht darauf bedacht gewesen zu sein, das Schicksal mehrerer Menschen auf die Bühne zu bringen. Denn in seinen Dramen handelt es sich nur um das Geschick eines Einzelnen.
372. Die Grundlage also und gleichsam die Seele der Tragödie ist die Fabel. Den zweiten Rang aber nehmen die Charaktere ein. Denn die Tragödie ist Darstellung einer Handlung und eben damit zuvörderst auch der handelnden Personen. An dritter Stelle steht sodann die Reflexion. — Nachdem wir nun diese Bestimmungen getroffen haben, wollen wir demnächst (zuerst) darüber sprechen, welche Beschaffenheit der dargestellte Verlauf (wörtlicher: Die Composition) der Begebenheiten besitzen muss, da dieser (eben) das erste und wichtigste Stück der Tragödie ist. — Das wichtigste von allen diesen Stücken ist nun aber andrerseits doch die Zusammenfügung des Verlaufes (wörtlicher: die Composition) der Begebenheiten. Denn die Tragödie ist eine nachahmende Darstellung nicht von Personen, sondern von Handlung und Leben (oder: glücklichem und unglücklichem Leben?), auch Glück aber und Unglück besteht in Handeln und Tätigkeit, und der Endzweck unseres Strebens geht auf eine bestimmte Art von Tätigkeit und nicht von (ruhender) Beschaffenheit hinaus; seitens unserer Charaktere kommt uns aber nur eine solche bestimmte Beschaffenheit zu, während (wie gesagt) seitens unserer Handlungen Glück oder das Gegenteil, und darum hat denn der tragische Dichter nicht handelnde Personen einzuführen, um ihre Charaktere zur Darstellung zu bringen, sondern hat in und mit der der Handlungen auch die Charaktere zu umfassen (oder: sondern der Handlungen wegen

auch die Charaktere mit aufzunehmen?); folglich aber sind die Begebenheiten und die Fabel der Endzweck der Tragödie, der Zweck aber ist das Wichtigste von Allem. Ferner ohne Handlung kann es keine Tragödie geben, wohl aber ohne (eigentliche) Charaktere.

373. Es ist aber Charakter (nur) Dasjenige, was eine Willensrichtung offenbart, und daher tragen denn diejenigen Reden Nichts von Charakter an sich, in welchen gar Nichts ausgedrückt ist, was Jemand zu erreichen oder zu meiden beabsichtigt, (oder) in denen es (wenigstens) nicht klar wird, ob der Redende Etwas zu erreichen oder zu meiden trachtet. — Unter Fabel verstehe ich nämlich eben dies: die Zusammenfügung der einzelnen Begebenheiten zu einem Ganzen, unter den Charakteren aber Das, wornach wir den handelnden Personen (in bezug auf Vorsatz und Willensrichtung) ihre bestimmte Beschaffenheit beilegen.

374. Willensrichtung.

375. Das vierte Erfordernis endlich ist, dass sie sich selber gleich bleiben. Denn selbst wenn es ein ungleichmässiger und schwankender (oder mit andern Worten: ein inconsequenter) Charakter ist, den der Dichter darstellen soll, und der ihm mithin eine dem entsprechende Zeichnung vorschreibt, so muss er doch eben in dieser Ungleichmässigkeit (oder: Inconsequenz) stets sich selber gleich bleiben. Ein Beispiel . . . . . davon, dass ein Charakter nicht sich selber gleich bleibt, (bietet) die Iphigeneia in Aulis dar, denn in Nichts gleicht die demütig um ihr Leben Flehende derjenigen, wie sie später im Stücke sich zeigt.

376. Hinsichtlich der Charaktere aber sind es vier Stücke, welche man erstreben muss. Das erste und vornehmste ist, dass sie edel seien. Es wird aber Ausdruck eines Charakters überhaupt nach dem oben Bemerkten die Rede oder die Handlung (nur) dann sein, wenn dieselbe eine gewisse bestimmte auf das Erreichen oder (Meiden) von Etwas ausgehende Absicht und Willensrichtung offenbart, Ausdruck eines edlen aber, wenn eine edle.

377. = 9.

378. = 8.

379. *Kreon:* Und wenn du irrst? —
Oedipus: Gehorcht muss dennoch werden.

380. Der Herrscher.

BINDING SECT. NOV 14 1962

PA
4417
S5

Sigg, Hermann
Die Aktionsart des Hauptspielers und der Nebenpersonen in den Sophokleischen Dramen dargestellt am Oidipus Tyrannos.

PLEASE DO NOT REMOVE
SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO
LIBRARY